

فصول

مجلة النقد الأدبي

اتجاهات النقد العربي الحديث

● المجلد التاسع ● العددان الثالث والرابع ● فبراير ١٩٩١

رقم مسلسل (٣٠)



فصول

مجلة النقد الأدبي

اتجاهات النقد العربي الحديث



General Organization of the Alexan-
dria Library (GOAL)
Bibliothèque d'Alexandrie

تصدر كل ثلاثة أشهر

• المجلد التاسع • العددان الثالث والرابع • فبراير ١٩٩١

٣

٤

فصول

مجلة النقد الأدبي

تصدر عن : الهيئة المصرية العامة للكتاب
رئيس مجلس الإدارة
سمير سرحان

مستشارو التحرير

زكى نجيب محمود
سهير القلماوى
شوقي ضيف
عبد الحميد يونس
عبد القادر القط
مجدى وهبة
مصطفى سويفت
نجيب محفوظ
يحيى كقن

رئيس التحرير

عز الدين اسماعيل
نائب رئيس التحرير
صلاح فضل
مدير التحرير
اعتدال عثمان
المشرف الفني
سعيد المسيرى
السكرتارية الفنية
احمد مجاهد
عبد الناصر حسن
محمد غيث
وليد منير

الإشتراكات من الخارج

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد - ٢٥ دولاراً للهيئات -
مضائق البها
مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يعادل ٥ دولارات) (أمريكا
وأوروبا ١٥ دولاراً)
ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :

● مجلة فصول

الهيئة المصرية العامة للكتاب

شارع كيناش النيل - بولاق - القاهرة ج. م. ع.

تأليف المجلة ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨ - ٣١٥١٣٦

الإعلانات تنفق عليها مع إدارة المجلة أو مكتبها المتعدين

● الأسعار في البلاد العربية

الكويت دينار واحد - الخليج العربي ٢٠ ريالاً تقريباً - البحرين
٢٠٠٠ فلس - العراق دينار ورع - سوريا ٢٢ ليرة - لبنان ٢٥٠٠
ليرة - الأردن ١٦٠٠ فلس - السعودية ٢٠ ريالاً - السودان ٤٠٠
قروش - تونس ٤٠٠٠ ملجم - الجزائر ٢٥ ديناراً - المغرب ٦٠
درهماً - اليمن ٤٥ ريال - ليبيا دينار ورع - الإمارات ٢٠ درهم -
سلطنة عمان ٢٠٠٠ بيضاء - غزة ٢٠٠ سنت -

● الأسعار في البلاد الأجنبية :

لندن ٤٠٠ بنس - نيويورك ١٥٠٠ سنت -

الإشتراكات :

الإشتراكات من الداخل

عن سنة (أربعة أعداد) ٥٠٠ قرشاً + مصاريف البريد ١٠٠
قرش ترسل الاشتراكات بموالة برقية حكومية

- أما قبل رئيس التحرير ٤
- هذا العدد التحرير ٥
- البلاغة واللغة والملاحة الجديدة
- ١٣ - قرأنا في تراث المعتاد القديم مصطفى تاحف ١٣
- أحد ضيف ، لمحاولات البكرة
- ٣١ - في النقد الأدبي الحديث علي شلش ٣١
- النزعة الجمالية الإنسانية
- ٥٦ - في نظرية عدم تصور التقفية فاروق الشمران ٥٦
- القراءة النقدية التقليدية من خلال الفلسفة الوضعية
- ٦٧ - عند زكي نجيب محمود سامي منير حلي ٦٧
- خاتمة الإنباع ونجربة النقد الأدبي محمد فتح أحمد ٨١
- لشعراء النقد : تملّات في التجربة النقدية عند صلاح عبد الصبور ، أدونيس
- ٩١ - كمال أبو ديب عبد العزيز القناع ٩١
- النتائج المبكرة في قراءة لغزات الشعر :
- ١٠٩ - البيوتية لوتيجا محمد الناصر المصمى ١٠٩
- البيوتية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب محمد خرطل ١٢١
- للاتجاه النفسي في دراسة الأدب ونقد عصام يس ١٣٣
- للسلبيات العربية وقراءة النص الأدبي - قول في نقد القلبيات
- ١٤٩ - ومكاشفة الآخر سعد مصطفى ١٤٩
- شهادات النقد ١٥٣

● الواقع الأدبي

● تجربة نقدية

- خصائص الخطاب السردى لدى نجيب محفوظ -
- ٢٠٧ - دراسة في رزاق الملق عبد الملك مرتاض ٢٠٧
- متابعات
- .. وأشجار الأسمت
- ٢٢١ - معنى الإيحاء ، وإيحاء للمنى وليد ستر ٢٢١
- عرض كتاب
- قرأنا ومنه فهم النص
- ٢٢٧ - نصير حامد أبو زيد حسن حنلى ٢٢٧
- مع المجلات العربية
- ٢٣٨ - عرض : عبد الناصر حسن ٢٣٨
- وسائل جامعية
- جدلية اللغة والحديث في الدراما عرض : وليد ستر ٢٤٤
- دور يحيى الطاهر عبد الله في القصة القصيرة
- ٢٤٧ - القصيدة (١٩٦٥ - ١٩٨١) عرض : حسين حودة ٢٤٧
- مجلة و الثقافة (١٩٣٩ - ١٩٥٢)
- ٢٥٠ - دراسة نظريية وثقافية عرض : عزابدة ٢٥٠

● وثائق

- نصوص من النقد العربي الحديث (الأنايب العربي للقرآن -
- ٢٥٧ - الصناعات الأولى والنص الأول) توثيق وتعليق : حسام الخطيب ٢٥٧
- الطبعة الأولى من كتاب و شعر حافظ
- ٢٧٦ - لإبراهيم عبد الغفار المازن) تكليم : منحت الجبار ٢٧٦
- نصوص من النقد العربي الحديث
- (جدول الشعر و جدول النقد ١٩٣٣) تأليف : ت . س . إلبوت ٣٠٩
- الأسلوبية الوضعية أو أسلوبية التعبير) تأليف : بيرو جيو ٣٢٢
- ترجمة : منار حناش
- ٣٢٩ - كشّاف المجلد التاسع التحرير ٣٢٩
- This Issue 3

اتجاهات النقد العربي الحديث

●● في خلال السنوات العشر الماضية نشرت مجلة « فصول » وحدها ما يتأخر عشرة آلاف صفحة من القطع الأكبر . ولأنها مجلة حسنة بالتقد الأدبي فإن هذه الآلاف من الصفحات قد اشتملت على مادة تتعلق بالتقد الأدبي بصفة خاصة ، سواء ارتبطت هذه المادة بتحاور عامة نظرية صرف ، أو نظرية تطبيقية ، أو ارتبطت بتجارب نقدية ، أو عروض أو متابعات تتصل بالتقد من قريب . وهناك إجماع على أن مثل هذا القدر من الكتابات النقدية التي اشتملت عليها هذه المجلة ، والتي توشك أن تعادل ما قد ينشر في موسوعة من عشرة مجلدات ضخمة ، أو في أربعين كتاباً من متوسط حجم ما ينشر من كتب نقدية ، لم يتحقق من قبل في أي عقد مضى ، أو أي حقبة منازفة . وسواء صح هذا التقدير أو لم يصح فإن ما يعنى هنا هو ملاحظة هذا الطوفان من الكتابات النقدية خلال العقد الماضي ، خصوصاً إذا أخذنا في الحسبان ما نشرته المجلات الأخرى في مصر وفي الوطن العربي من كتابات ذات صبغة نقدية ، فضلاً عما أصدرته دور النشر العربية المختلفة من كتب مستقلة في هذا المجال .

هذا القدر الهائل من الكتابات النقدية العربية ، في هذه المساحة المحدودة نسبياً من الزمن ، لا يمكن أن يكون أمراً عابراً ، ولكنه يشكل في الواقع ظاهرة تحتاج إلى التأمّل .

قد يقال - مبدئياً - إن هذه الظاهرة - إذا وسعنا من رؤيتنا - ليست متفرقة في الكتابات العربية ، أو ليست مقصورة عليها ؛ فكثيرون يدركون كذلك أن هناك طوفاناً هائلاً من الكتابات النقدية ، تلاحقت موجاته وتلاطمت في الساحة العالمية خلال حقبة الثمانينات على نحو يشكل تحدياً لقدرات الأفراد ، حتى الاختصين منهم ، على متابعة ما يصدر من هذه الكتابات ، فضلاً عن استيعابه وفهمه . وهذا إن دلّ فإن يدل على أن ما حدث في هذا المجال على الساحة العربية لم يكن منفصلاً عما حدث وما هو حادث على الساحة العالمية ؛ فالظاهرة واحدة على المستويين . وهذه مسألة بالغة الدلالة ؛ فربما كانت هذه هي المرة الأولى التي تراكب فيها ظاهرة من ظواهر الفكر الأدبي العربي الحديث ظاهرة مماثلة على المستوى العلمي ، خصوصاً إذا نحن لم نفهم هذه المواكبة على أنها مجرد نشاط متواز على الساحتين ، بل على أنها نشاط متصل بهيوم مشتركة . وكل ما هنالك من فارق هو أن طوفان الكتابات النقدية العربية إنما جاء بعد حقبة جديدها أو شبه جديدها ، في حين كان الطوفان الآخر نتيجة طبيعية لقياسات متعاقبة ومتداخلة .

ومن العوامل المؤثرة في بروز تلك الظاهرة على المستويين العربي والعالمي أن النقد قد استطاع في خلال تلك الحقبة أن يظفر بقدر غير يسير من الاحترام بوصفه نشاطاً معرفياً يتأخض العلوم الإنسانية ولا يقل عنها أهمية في مواجهة المطالب الحيوية التي تحظى باهتمام الإنسان المعاصر ، بل لعله كان في بعض الأحيان أسرع استجابة لتلك المطالب . لا غرو أن برز هذا النشاط النقدي في الجامعات وعلى أبنى الأساتذة المختصين بها وفي المدارس أو الاتجاهات أو التيارات التي ظهرت في رحابها . وفي هذا الإطار لم يمد النشاط النقدي موزعاً بين الأكاديميين وغير الأكاديميين ، على نحو ما كانت التفرقة التقليدية تذهب إليه في الماضي ، فتتمثل النقاد الأكاديميين معزولين عن الواقع في أبراج عاجية أو غير عاجية ، بل أصبح هناك نشاط نقدي معرفي واحد ، يقوده الأكاديميون ، في الوقت الذي يفتتح فيه هذا النشاط على الواقع وينخرط في همومه . ولأن هذا الواقع قد شهد - ومازال يشهد - من التحولات العلمية والفكرية والسياسية والاجتماعية ، ومن ثم الأدبية والفنية ، ما لم تشهد أي حقبة زمنية سابقة ، فقد كان طبيعياً أن تشهد الساحة النقدية العالمية ذلك الطوفان من الكتابات المتلاحقة بل اللاهثة ، التي يتجسد فيها ذلك الواقع المضطرب بالتحولات والمتغيرات . يضاف إلى ذلك - على المستوى العربي - ما أفضت إليه حالة الحزب أو شبه الحزب التي سبقت هذه الحقبة ، من رغبة عارمة في وصل ما كان قد انقطع ، وتدارك ما فات ، وعودة إلى البذور في العصر من أوسع أبوابه ، ومن كل أبوابه .

ويبقى أن نقول إن هذه الظاهرة دليل صحة وعافية ، ومبشرة بآمال كبار ، من حيث إنها تضيء بوعي جديد لمفهوم النقد وموقعه من الحياة ؛ فهو الفكر اللازم لحركة الحياة ، ولا يمكن تصور حياة نابية ومتطورة بدون هذا الفكر النقدي . على أن هذا الفكر لا ينبغي أن ينظر إليه على أنه ضرب من المتابعة لما تضطرب به الحياة الواقعة ، أو مجرد انهيك في هموم هذا الواقع ، ولكنه - بالإضافة إلى هذا وذاك - تأسيس دائم لوعي جديد ، وفهم جديد ، ولغة جديدة .

إنه خالقي بنا أن نذكر أن تأسيس النزعة النقدية في فكرنا العربي المعاصر ، من خلال ذلك الطراز من الكتابات التي تصنع نسجاً متضافراً من الانساق المعرفية ، وتؤسس الوعي الجديد والفهم الجديد واللغة الجديدة ، ليس من شأنه أن يثرى حياتنا الأدبية والفنية فحسب ، بل إنه يسد كذلك توجهاتنا العلمية والعملية في الحياة بعملة ، ويجرر عقولنا من كل الأفكار والمعتقدات والاسهتادية .

وهكذا لم تعد الكتابة النقدية ترفاً عقلياً تنسل به في أوقات الفراغ ، أو تستعصع به بوسيلة أخرى من وسائل التسلية ، بل صارت عملاً لا مندوحة عنه لأي مجتمع يتطلع دائماً إلى مستقبل أفضل .

رئيس التحرير

هذا العدد

من المبادئ العامة التي التزمت بها هذه المجلة وهي تتابع تأسيس حركة نقدية ناعية ومتطورة ، أن ترد البصر من آن إلى آخر إلى وراء ، وتعيد قراءة قطاع من تراثنا الأدبي والنقدي ، إيماناً منها بأن كل قراءة جديدة للماضي هي - على نحو ما - إضافة كذلك إلى الحاضر . زُعل هذا النحو يظل الحاضر موصولاً بالماضي في حركة جدلية غير منتهية . وخلال هذا الاتصال وهذه المراجعة تتوالد الأفكار وتتوابع حيناً وتتصادم حيناً ، صانعة آخر الأمر تراكيباً معرفياً ما يثبت أن يتطلب القراءة الجديدة والمراجعة . وخلاصة هذا المبدأ أنه ليست هناك أفكار أو تصورات نهائية ، وكل شيء قابل للصيرورة والتحول عبر الزمن من خلال المراجعة ومراجعة المراجعة .

وفي هذا العدد من المجلة محاولة لقراءة عدد من الاتجاهات التي تمثلت في نقدنا المعري الحديث ، لعلها أبرز هذه الاتجاهات . ونحن نستخدم كلمة « الاتجاهات » في هذا المجال بوصفها أرحب من كلمة « المناهج » وأكثر سماحة منها ؛ فهي قادرة على أن تستوعب المناهج ، في حين تقصر المناهج دونها . ذلك بأن الساحة النقدية العربية قد عرفت إسهامات عملية لا تعكس دائماً منهجية علمية محددة ومتضيقية ، وإن كانت تنقص عن التوجه الفكري العام لصاحبها أو أصحابها . وعلى هذا الأساس تضمن ملف هذا العدد مراجعات لبعض هذه الإسهامات ، إلى جانب مراجعات للإسهامات الأخرى ، التي أعلنت في وضوح عن التزامها للنهج المحدد .

● من هنا يبدأ العدد بقراءة جديدة لمصطفى ناصف في تراث العقاد النقدي ، متخذاً من « البلاغة واللغة والميلاد الجديد » مدخلاً إلى هذه القراءة .

يرى مصطفى ناصف أن العقاد كان صاحب رسالة ؛ ولكل رسالة أبعادها . وقد حل العقاد أعباء هذه الرسالة ، فكان صاحب ثورة على البلاغة القديمة وشروح الشعر المعري التقليدية ، وكان يدعو من خلال ذلك إلى قراءة ثانية للشعر المعري ، لا تقصر بكثير من الأذهان الآن .

بدأ العقاد داعياً إلى النهضة ؛ وكان من الطبيعي أن يساهل عما يعوق النمو . ومن ثم راح يقوم البحث اللغوي ، بادناً بفكرة النهضة التي تمتع . وذلك هولب موقف العقاد من شروح لغة الشعر وجهود القدماء فيها سموه باسم النقد والبلاغة . ومن الواضح ، والحال كذلك ، أننا إذا تناسينا فكرة النهضة عز علينا أن نشرح موقف العقاد من البلاغة ووجوه العناية القديمة باللغة ؛ تلك الوجوه التي كانت أبعد عن خدمة حساسية النهضة وإيراد الحياة والحرية ، وأقرب إلى خدمة الصنعة الذي لا يعين على التطلمع إلى الجدد والصدق والقصد ، بل يعطي للتسليط والبطالة والفراغ والمجانة والمزمار ما يجب أن يعطى لمطالعة الأمور وجمال الحياة . ولأمر ما - كما يوضح ناصف - رُفِّ استشهاده البلاغة الموروثة بنماذج من الشعر الجاهل الذي كان ميراً من الصنعة وخامناً للقطرة الباقية ، لا الأهواء المعارضة والمآزب الفردية المخاوية . ذلك بأن البلاغة العربية لم تحسن تقويم الشعر المعري في خير أطواره ، ولم تستطع أن تصف عبقرية الشعر المعري ، ولم تحمّل هذه العبقرية موضوع احتملها .

لقد كانت عواطف الحياة القوية هي خلاصة مرامي العقاد . ومنذ حل مسؤولية القلم رأى أن من واجبه أن يجارب ما يعوق النهضة ؛ فكان يقول إنه لا فلاح لأمة لا تصحح فيها مقاييس الأدب ، ولا ينظر فيها إليها النظر الصائب القويم ؛ لأن الأمم التي تفضل مقاييس أدائها تفضل مقاييس حياتها ، والأمم التي لا تعرف الشعور الحق مكتوباً مصوراً لا تعرفه محسوساً عاملاً . ومن ثم كانت الدعوة إلى أدب جديد لا تستغنى عن الثورة على المقاييس الموروثة من النقد والبلاغة العربيين ، التي رأى العقاد فيها ما يعوق صحة العقل والنفس في أمة ناهضة ، كل ما يعوزها أن يكون الواجب شوقاً والضرورة حرية .

وفي نهاية قرامة إبداعية مطولة يجربها مصطلقي ناصف على تراث العقاد ، يرى أن النقد المعاصر خالق بأن يعود إلى هذا التراث ليمحص أمورا ثلاثة : ثورة العقاد على البلاغة ، ومحاولة دعم فلسفة خاصة بالحكم الأب ، والتأني إلى اللغة من طريق فلسفة الظاهريات التي أهملها معظم الذين ناقشوا العقاد وخصصوه . وإذا ما تحقق ذلك التحميم استطعنا أن نجعل من تقويم العقاد مبتداً تحليل جديد ، يمكن أن يفيد في رؤية مجال واسع من النصوص . ولكن مصطلقي ناصف يؤكد أن تعرف هذا التقويم يحتاج إلى التنبل ، حتى نعرض العقاد في أفقه المتباعدة ، ونعلم كيف يمكن أن نصل بينها دون أن نخدع بعناوين العقاد الكثيرة ، وبدون أن نتجز عن تأليف وحدات كبرى لهذه الأشتات . وبيني ، أخيرا ، أننا إذا أسمننا النظر في ثورة العقاد وجدنا بحثا معنيا بخطى الثقافة المصرية العربية ؛ الخطى العقل التي تنبع من الشعر ، الذي يجعل له العقاد وظيفة الكشف عن الذات القومية ؛ وذلك تصوير رعا يحفظ المشتغلين به من بعض داء الاغتراب . إن العقاد كأنما ينادي النقد المعاصرين نداء قويا : عليكم بالتصورات الأخلاقية والروحية التي تشكل القوة الداخلية لوعي المجتمع الذي تنتمون إليه . ووعي المجتمع هو الأمانة التي يبنى أن يجعلها الآن النقد العربي ، ويخلصها بقوة .

● وبعد هذه الوقفة عند منزع العقاد النقدي في أفقه الأعلى يتنل بنا على شلش إلى الحديث عن محاولة من المحاولات الباكورة في النقد الأدبي العربي الحديث ، متمثلة في جهود منسية ، أو شبه منسية في تاريخنا النقدي الحديث ، وأغنى بها شخصية الناقد أحمد ضيف ، الذي عمل أستاذًا بكلية الآداب بجامعة القاهرة ، ومدرسة المعلمين العليا ، ودار العلوم ، وانتخب عضواً بمجلس جمعية أبولو عند نشوئها في عام ١٩٣٧ .

وتطوّر صفحة أحمد ضيف في تاريخ أدبنا الحديث على : أ - محاولات في القصة والرواية والمسرحية ، ب - مقالات اجتماعية ، ج - دراسات في الأدب والنقد . ويتناول الباحث محاولات ضيف الإبداعية بالدرس والتحليل ، مشيراً إلى محدودية قيمتها ، وقلة تأثيرها ، وكيف أنها كانت أثراً من آثار دراسته في فرنسا ، وتحسماً لاستنبات الجديد ، ورغبة في الترافيل مع الثقافة الأوروبية الحديثة .

ويتنقل الباحث بعد ذلك إلى دراسة مقالاته الاجتماعية خالصاً إلى قلة عددها بالقياس إلى كتاباته الأخرى ، وعدم قدرتها على الكشف عن رؤية اجتماعية واضحة ومعمدة ، وإن كانت تؤكد اهتمام ضيف بالمجتمع وقضاياها ، ذلك الاهتمام الذي أعلن عن نفسه كذلك في دراساته الأدبية والنقدية .

وأخيراً يتوقف الباحث عند إنتاج ضيف النقدي ، فيلقى الضوء على كتابه « مقدمة لدراسة بلاغة العرب » ، محلاً مفهوماً لكلمة البلاغة ، ومفهوماً لكلمة للمجتمع ، ومستخلصاً أبرز أفكار ضيف في هذا الكتاب ، فيما يتعلق بطبيعة الأدب ودوره وغايته ، وبوظيفة النقد الأدبي ، والإطار الفردي - الاجتماعي الذي يساعد في تشكيل الأدب ، والاحتكاك الثقافي .

ثم يلقى الضوء بعد ذلك على كتاب ضيف « بلاغة العرب في الأندلس » ، راصداً أهم مبادئ إحداهما الناقد في خطابه النقدي وهما : مبدأ الصورة الشعرية ، ومبدأ إبراز الشاعر لشخصيته الفنية .

ثم ينتقل الباحث إلى دراسة مقالات ضيف المتفرقة ، لكي تكتمل الصورة النقدية لشخصية ذلك الناقد ، فيصنفها من حيث مواقع اهتمامها في ثلاثة مجالات : تاريخ الأدب ؛ الأدب الشعبي ؛ القصة والمسرحية ، كما يقف من خلالها على جهود ضيف في مجالات المصطلح النقدي في مستوياته الثلاثة ، المصطلح المترجم ، والمصطلح للعرب ، والمصطلح الموضوع .

ويختتم الباحث دراسته بتقويم عام لجهود أحمد ضيف النقدية ، موضحاً الأهمية التاريخية لريادته ، وكاشفاً عن دوره الأصيل في الدعوة إلى أدب قومي ، والدعوة إلى دراسة الأدب الشعبي ، ومشيراً إلى سبقه طه حسين إلى كثير من أفكاره ودعوته من الناحية النظرية ، دون أن يتبع تلك الأفكار والدعوات بتطبيقات عملية ، كانت جديدة أن تضعه في مكان أكثر بروزاً وتألقاً .

● ثم تأتي وقفة ثالثة عند علم آخر من أعلام نقدنا العربي الحديث هو محمد مندور ، فيعرض فاروق العمراني للترجمة

الجمالية الإنسانية عند هذا الناقد في المرحلة الأولى من نشاطه النقدي ، راصدا العوامل الثقافية والأدبية التي أسهمت في تكوين هذه النزعة ، وبأساطير عن خصائص نظرية مندور النقدية في بواكيرها .

ويحدد الباحث عوامل تكوين مندور الثقافي والأدبي في : تأثره بمحاضرات طه حسين ، وإقافته الطويلة بفرنسا (١٩٣٩ - ١٩٤٠) التي ساعدته على غثل الثقافة الأوروبية فثلا كثيرا . ويرى الباحث أن كتابات « جوستاف لاسون » هي منبع المعرفة الأدبية والتقنية لكل من مندور وأستاذته طه حسين سواء بسواء .

يحدد الباحث بعد ذلك ثلاثة أعمال نقدية تجلّت فيها بوضوح نزعة مندور الجمالية - الإنسانية ، وهي : « نماذج بشرية » ، و « في الميزان الجديد » ، و « النقد المنهجي عند العرب » . أما خصائص هذه النزعة فيتمثلها الباحث من خلال الوقوف على تصورات مندور المتعلقة بثلاث من قضايا النقد الأساسية : ما هي الأدب ؟ حيث يرى مندور أن الصياغة هي قوام النص الأدبي ، وأن الموقف الإنساني هو محور تواصله ؛ ثم ما هي النقد ؟ حيث النقد فن يدرس الناقد عن طريقه النصوص ويميز بين أساليبها ؛ وأخيرا تأني قضية المنهج النقدي ؛ حيث المنهج المنعوى الذوقي - التأثري هو أصح المناهج النقدية - لديه - لدراسة النص الأدبي .

وبعد استعراض هذه التصورات النظرية ينتقل الباحث إلى دراسة الجانب التطبيقي من نقد مندور فيشرح ما قصده مندور بالشعر الملهوس ، مفسرا علاقة الشعر بالحياة لديه ، كما يحلل رؤية مندور للشعر بوصفه صناعة ، أي صياغة فنية ، تنهض على المراتب والجهد والقدرة على السيطرة الجمالية .

وأخيرا يأخذ الباحث على مندور مغالاته في نظره الجمالية التي أفضت به إلى الوقوع عندذاك في مثالية متطرفة ، فقطع الأدب عن أواصره التاريخية الاجتماعية وجعله فنا خالصا .

● واستئنفا لقراءة جهود الأعلام عن أسهموا في حقل النقد الأدبي يتبع سامي منير هارم ما قدمه زكي نجيب محمود من إسهامات نقدية بالوقوف على الخيوط الدقيقة والتشخيصات المتناثرة في كتاباته النقدية التي انتهت إلى بلورة لنظرية نقدية متكاملة برزت بشكل واضح في كتابه « قصة عقل » ، حيث وضع فيه ما أسماه (نظرية في النقد) .

ومن خلال تتبع دقيق لأروافد الثقافة النقدية عند زكي نجيب محمود سواء في التراث العربي - متمثلاً في نظرية النظم عند عبد القاهر على وجه الخصوص - أو في الروافد الغربية الحديثة ، متمثلة فيها بحرف بمدرسة النقد الجديد عند « كيث بيرك » و « مينجارن » ، ومن خلال استحضار بعض النماذج التطبيقية في أعمال زكي نجيب محمود النقدية ، وكذلك من خلال مقارنة نقدية بين منهج زكي نجيب محمود ومنهج مندور في تناول النقد للأدب وللقصيدة على وجه الخصوص - من خلال كل ما سبق استطاع سامي منير هارم أن يحدد أسس التلوق النقدي عند هذا المفكر . وفي مقدمة هذه الأسس يأتي موقفه من الألفاظ ؛ فهو يرى أن الألفاظ في السياق الفني الخاص إنما هي مفتاح للدخول إلى عالم الشاعر السحري المليء بمختلف الإيماءات ، وأن مواقف الشعراء القدماء من نقد ألفاظ الشعر يمكن أن تعد مدخلا يهتدى به في أسلوب تولقات النقدي ، مع إضافات جديدة يمكن الاستفادة فيها من ميادين علم النفس وعلم الجمال وعلوم الطبيعة ، لتعطينا في إعادة تفسير ما نقرؤه . كذلك يركز زكي نجيب على ضرورة الانتباه إلى صوت الكلمة الناشئة من تضام أصوات أحرفها ونظمها داخل وزن موسيقي (عروضي) معين لإحداث تأثير إيحائي ، وذلك دون إغفال لشكل الكلمة ؛ فتأمل الألفاظ بصريا ، والاستمتاع بما وضعت فيه من سياق منمن ضوئيا ، هما محور الإحساس بالجمال . كذلك فإن الخبرة الجمالية عنده تتجدد لدى النقاد ينتجد إدراكهم لدى فاعلية خيال الشاعر في طريقة تركيب بنائه الفني لفظة لفظة وصورة صورة ، بهدف خلق صفة جديدة للشيء لم تكن له قبل أن تنشأ تلك العلاقات الفنية الجديدة الخاصة . كما كشف الباحث عن وضوح أثر عبد القاهر الجرجاني في كثير من كتابات زكي نجيب محمود النقدية ، وعلى وجه الخصوص ما حاوله في تقنين الذوق النقدي خلال قراءتين : قراءة أولى تدلوقية ؛ وقراءة ثانية نقدية . والمهدف من هذه القراءة الثانية هو تجميع البناء اللفظي في القصيدة داخل كيان عضوي موحد ، والاتجاه به وجهة فلسفية تفسر لنا السرف في تماسكه عضويا . وهذه هي الإضافة التي قدمها زكي نجيب إلى نظرية النظم التي تأثر بها .

وفي النهاية خلص الباحث إلى أن العمل النقدي عند زكي نجيب محمود عمل إبداعي ، يقوم في جوهره على الاستغلال الجري - لكل القدرات العقلية للناقد ، بما في ذلك خياله وبصيرته للرؤية . ومن ثم يتكسب هذا الإبداع التلوق شكلا مقما يساعدنا على الوقوف على الجهد الخلاق الذي قام به المبدع .

● وبعد الوقوف على هذه الإسهامات الفردية ينتقل بنا محمد فتوح أحمد إلى أفق أرحب فيمارس ما يسمى بـ (نقد النقد) ، ويتخذ خطابته منحى يشبه الحوار المتكامل مع لويس عوض ومحمد مندور ومحمد غنيمي هلال ورشاد رشدي وآخرين ، عوايلا أن يرجع مقولات كل ناقد إلى مصادرها ، وكاشفا عن تطور مسار الرؤية عند بعض منهم وبآبائه عند البعض الآخر .

ويطرح الباحث مفهوم الغائية في العمل الأدبي ، فاصلا بين الغائية للملئة والغائية المضمرة ، وعلاا مواقف النقاد العرب من هذا المفهوم . وفي رسع المستقصى لهذه المواقف - كما يرى الباحث - أن يحدد من خلال الرصد الأول أشتكالا عدة لمفهوم الغائية ، فهي عند بعضهم « شريعة الحرية » ، وعند بعض آخر « فهم النفس البشرية » ، وعند بعض ثالث « التحياز إلى معنى اجتماعي » . . . وهكذا .

ويدرس الباحث المصطلحات الأساسية التي عبر من خلالها هؤلاء النقاد عن فهمهم للغائية الأدبية ، موضحا عند كل منهم طبيعة العلاقة بين تجربة الفنان وتجربة الواقع ، ومشيرا إلى الفروق الدقيقة التي تفصل بين وجهات نظرهم في هذا الأمر .

ثم ينتقل الباحث بعد ذلك إلى دراسة تصور هذه المجموعة من النقاد للعلاقة بين العناصر المكونة للعمل الأدبي ذاته ، دالا ومدلوللا ، أو شكلا ومضمونا ، أو موقفا وتشكيلا . ويرى الباحث أنهم يتضامنون جميعا في الإيمان بدور النسق الصفاي للمكونات التي توفر بالتالفا تألقا كليا وتناغيا شاملا في العمل الأدبي . ولكنه يردد الاختلافات التفصيلية فيما بينهم عند تطبيق هذا التصور النظري على بنية العمل الأدبي .

ويخلص الباحث في النهاية إلى تحديد القسمات المشتركة بين أبناء هذا الرعيل النقدي الأول ومنها : النزعة الإنسانية ، وموضوعية الذاتية للوضوعية ، والإلحاح على دور الصياغة والنسق ، وواقعية اللغة التي تعني قبل كل شيء واقعية النفس البشرية وواقعية الصراع الذي تخوضه . ويرفض الباحث القول بأن هذا الإطار النقدي ذا القسمات المشتركة يرقى إلى مرتبة تأسيس مدرسة نقدية جبهة للملامح ، مفضلا أن يرجع تلك القسمات المشتركة إلى نوع من تلاقى الأمزجة ، وتواصل المشاوب ، وتوارد الأنواق .

● وكما التفت مجموعة من النقاد لكي تشغل حبة بعينها من تاريخ النقد العربي الحديث على نحو كشفت عنه الدراسة السابقة ، فكذلك التفت في منظور عبد العزيز المقلع مجموعة أخرى جمعت بينهم صفة واحدة ، هي أنهم شعراء ونقاد في وقت مما ، على تفاوت بينهم في انتمائهم إلى عالم الشعر أو عالم النقد . وأمام كثرة النقاد الذين قالوا الشعر ، أو الشعراء الذين مارسوا النقد ، أثر المقلع أن يقصر دراسته على ثلاثة فحسب منهم ، فكانت دراسته « تأملات في التجربة النقدية عند صلاح عبد الصبور وأدونيس وكمال أبو ديب » .

ومنذ البداية يسجل الباحث أن النزوع إلى الجمع بين الإبداع والنقد هم على ، لا يتميز به العرب في ماضيهم وحاضرهم من غيرهم من البشر ، فهو صفة غالبية في طبيعة الإبداع والمبدعين في كل زمان ومكان .

أما صلاح عبد الصبور فقد كان واحدا من أدركوا أبعاد التحول في الواقع المصري والعربي إسان الخمسينيات والستينيات ، فوضع معتقداته النقدية جانباً ، واستعاض عنها بمعتقدات أخرى ترتبط بتلك التحولات الجديدة ، لكي يلعب دورا ثوريا في التأثير الممكن ، وفي الاتجاه الذي ساد منذئذ إلى العمل من أجل استرداد خصائص الأمة العربية ، التي فقدتها منذ عشرات ، بل مئات السنين ، ولكي يسهم بتصويب في ربط الفكر والأدب بالشروع القومي الراس إلى وضع حد للتألفات التي كانت تشل المجتمعات العربية . وفي هذا الإطار التقالي يبحث المقلع ملامح المنهج المنفتح لصلاح عبد الصبور ، وروى به النقدية الغالبة على النزعة الذاتية الشخصية بصفة عامة ، على نحو ما يبدو في كتاباته النقدية عن الشعر والمصريح ، دون توقف عند منهج نقدي معين .

ويلتقي أدونيس - كما يرى الباحث - مع عبد الصبور - نقديا - عند الرغبة الكاملة في رفض التأطر ، والاستعصاء على التكيف في نطاق أي من تلك الطروحات التي تملأ علينا حياتنا الأدبية الراهنة . وفيها عدا ذلك يتخالف الشاعران النقادان ، لا سيما في مفهوم الحدأة ، التي تعني عند عبد الصبور قيمة عصرية محددة ، في حين أنها لدى أدونيس قيمة مستغيلة لا يحدها الحاضر ولا المستقبل ، كما تتمثل لديه على الدوام بوصفها هاجسا يرافقه كظلة ، على نحو خلق حوله

تلك الحالات متعددة الألوان ، الجامعة بين أقصى مشاعر الرضى وأقصى مشاعر السخط . ويركز المقال في دراسته لتجربة أدونيس النقدية على تلك الحداثة في أسلحتها للمختلفة المتلفة بالتراث واللغة والشعر .

وأما كمال أبو ديب فقد طغت شهرته النقدية على شهرته الشعرية ، برغم إنتاجه الشعري الذي يضعه بين العدد القليل من الشعراء الحقيقيين الباحثين عن القصيدة العربية المعاصرة . يقول المقال إن أبياديب قد عاصر ذلك الحوار الذي بدأه الفكر النقدي العربي في السبعينيات مع مناهج النقد الغربية القائمة على علوم اللغة ، التي تيسر - كما يقول - أنها قد امتلكت حضورها الباكر في واقع الفكر الإنساني مع الإنجازات الجلية لعدد من النقاد العرب القدامى . وهذا هو الخط الذي أمسك بأطرافه أبو ديب ، وحاول أن يقوده تيارا معاكسا لهجمة التفرغ والتغلب عن الآخرين ، بل إنه أثر - فوق ذلك - أن ينقل إلى الغرب ، وأن يبدأ الخطوات الأولى في تأسيس نبوية عربية ، وأن ينرى الآخرين من الباحثين العرب بإقامة أسنينة عربية بدأت ملاحظتها تنضج الآن .

ويختتم المقال دراسته ، بعد استعراض وجوه التشابه والتخالف بين الشعراء النقاد الثلاثة ، بتقرير حقيقة أنهم جميعا يحرصون في كتاباتهم أشد الحرص على مواصلة صياغة المنهج النقدي العربي في ضوء هموم التحليل ، وأهمهم يشعرون بعظم المسؤولية نحو الخروج من قفئ المواجهة غير المتكافئة مع الآخر ، والانتقال من مرحلة الاجتهاد إلى مرحلة الإبداع .

● وبعد هذه المراجعات لبعض الجهود النقدية الفردية الصرف ، أو الفردية في إطار مجموعات متجانسة على نحو ما ، يأتي القسم الثالث من الدراسات في هذا العدد ليراجع القضايا والجهود المنهجية ، ويستهل محمد ناصر المعجيمي بدراسة عن « المناهج المبثورة في قرارة التراث - البيئية نموذجاً » .

من الشائع القول بأن المادة المتخذة موضوعاً للدراسة هي التي تحدد المنهج وتقتضيه ، كما أن المنهج ذاته يتيح تفكيك المادة وإعادة تشكيلها في فضاء من العلاقات غير ضياء علاقاتها الأصل ، مهبطاً بذلك السبيل إلى إعادة قراءتها وتجديد النظرة إليها . ولا شك في أن ما طرأ على مختلف صيغ المعرفة ومنهجها من تطور مشهود ، قد أسهم إلى حد بعيد في تفسير السنن التقليدية في النقد الأدبي ، واستحدثت طرق جديدة تختلف عنها نوعياً في الوصف والتحليل .

وقد كثر الجدل حول توظيف المناهج الحديثة في قراءة النص الأدبي العربي بعامه ، والنص الأدبي القديم بخاصة . ويشغل هذا الجدل عن مشكلة ذات وجهين ؛ يكمن الأول في أن هذا الجدل يرجع صدى الممارك المنهجية في الغرب - كما يرى المعجيمي - وينتدرج من ثم ضمن هموم فكرية ومعرفية عامة ؛ ويمثل الثاني في أنه يعكس وجهها من وجوه أزمة الفكر العربي الحديث في علاقته بالطرف الآخر من ذاته ؛ وهو التراث .

ولما كان كمال أبو ديب من أكثر الدارسين العرب حماسة في اصطلاح المناهج الحديثة ، لا سيما البيئية ، والتوصل بها في دراسة التراث الشعري ، جعل المعجيمي دراسته أبي ديب الموصولة بالشعر العربي القديم موضوعاً لدراسته هذه التي قسمها إلى ثلاثة أبواب ؛ يختص الأول بالجهاز النظري ، ويقصد به منظومة المفاهيم والقيم المعرفية المؤسسية لمذهب أبي ديب في القراءة ؛ ويختص الثاني بالمستوى الإجرائي ، ويقصد به آليات الاستقراء ، وطريقة توظيف الجهاز النظري في تحليل المادة الشعرية ؛ ويختص الثالث بالحوار الدلالي أو المضامين التي استخلصها أبو ديب من قراءة الشعر القديم . ثم يعرض المعجيمي لثلاثة أبعاد دلالية بارزة لدى أبي ديب ، هي الأسطورية والوجدانية والتحليل الفلسفي .

وفي خاتمة الدراسة يخلص المعجيمي إلى معارضة كتابات كمال أبي ديب وكتابات غيره من الدارسين العرب الذين وظفوا مناهج النقد الحديث في قراءتهم التراث الشعري العربي ، على أساس أنها تقدم - في نظره - شاهداً على مدى خطورة المزالق المنهجية التي وقع فيها هؤلاء ، وعلى مدى ما يعانيه نقد تراثنا الشعري بوسائل حديثة من تحييد وشوائية وتشويه للمعظوم والمادة المدروسة معاً . ويضرب المعجيمي مثلاً للبدليل عن هذه الكتابات بما يقوم به أركون من تفكيك للفكر العربي القديم ، وكشف لآليات إنتاجه للمعنى ، التي تبدو تابعة منه لا مفروضة عليه وفق جهاز قبل ، ويرى أنه خير مثال لما يجدر بالدارس القيام به في الميدان الأدبي . ومع أن المعجيمي يقرر في النهاية أنه ليس في نيته إطلاقاً تقديم مشروع بدليل لدراسة التراث الشعري العربي ، فإنه يجازف - على حد قوله - بسط بعض ما يراه أطراً صالحاً لمل هذه الدراسة ، وعرض الخطوط الكبرى لهذا الإطار دون ترتيب محكم - على حد تنبيهه .

● وفي محاولة لتعرف أهم المناهج النقدية المعاصرة في المغرب العربي يقف بنا محمد خرمطش على البيئية التكوينية

التي فرضت نفسها على الفكر النقدي المغربي ، لما تتميز به من الجمع بين الاهتمام بالمضامين الاجتماعية واحترام الخصوصية الأدبية التي لا يرضى الفكر النقدي عن إغفالها في الوقت نفسه .

وقد رأى خرمائش أن الدارسين المغاربة استطاعوا أن يستثمروا المنهج التكويني في دراساتهم بكييفيات تختلف دقة وعمقا وفعالية . فمثلا ذكر محمد برة على مرحلة التفسير في محاولة (موضوعة) كتابات « مندور » واستغل مفهوم رؤية العالم في دراسة ثلاث روايات ، ولكنه استعان في التطبيق بمفاهيم شكلية ، كمفهوم تعدد الأصوات في الرواية . والأمر كذلك بالنسبة إلى محمد بنيس ، الذي فهم التكوينية على أنها إمكانية الجمع بين المنهج البنوي الشكل والمنهج الاجتماعي الجندل . وكذلك ربط سعيد علوش بين الخطاب الروائي والخطاب التاريخي في محاولة تطبيق مفهوم جولدمان للوعي القائم والوعي الممكن والوعي الخاطي . أما حميد لحداد فقد حاول أن يتفهم جل مقولات البنوية التكوينية ، لكنه جعل كل همه منصرفا إلى رؤية الواقع الاجتماعي . من أجل هذا كله فإن استيعاب البنوية التكوينية لم يكن شاملا وعميقا ، وأول الأقل لم تطبق دائما بما هي منظومة متكاملة . ولم يقع الالتزام بالمنهج بجمع خطوات هذا المنهج ومفاهيمه الإجرائية طبقا لجولدمان . ويرجع خرمائش ذلك إلى المرونة المطلوبة في التطبيق ، لاختلاف السياق الحضاري والمناخ الذي أفرز تلك المفاهيم المنهجية عنه في المجال المغربي ، الذي طبقت فيه ، وكذلك لاختلاف نوعية النصوص الغربية التي انتقشتها عن خصوصية النصوص العربية التي قارنتها .

● واستئنفا للمراجعات المتعلقة بالأبحاث المنهجية الجديدة في نقدنا العربي الحديث يبدأ عصام بيبي دراسته عن « الاتجاه النفسي في دراسة الأدب ونقده » بالإشارة إلى بداية العلاقة بين الأدب - والفنون جيما - والنفس الإنسانية ، الغربية والجماعية ، وإلى أن هذه العلاقة - من ثم - قد صارت أساسا في الفلسفات الجمالية المختلفة ، منذ أفلاطون - على الرغم من إدانته لتنتائج هذه العلاقة في الإبداع الفني - إلى أرسطو ، الذي جعل الفن « محاكاة للناس وهم يعملون » . ولم تقب هذه العلاقة عن ذهن النقاد العرب القدماء ، من ابن سلام وابن قتيبة إلى عبد القاهر الجرجاني . ونشأة علم النفس الحديث على يد فرويد ، وانتشاره ، ومحاولات فرويد نفسه تطبيق « علمه » على بعض الأدباء والفنانيين ، كان الجها لهما . في منطقتنا العربية - لانتطابق شعراء الوجدان ونقادهم . وقد وجد النقاد الشعراء من هذا الاتجاه ، وعمل رأسهم العقاد والمازني ، في علم النفس فسألهم ، فصدروا عنه دراساتهم النقدية ، التي كانت دراسة العقاد « ابن الرومي : حياته من شعره » باكورتها .

ويركز كتاب العقاد على دراسة « نفسية » ابن الرومي وشخصيته التي كان شعره « مرآة » تمسكها بكل تفصيلاتها ، مهملًا الجوانب الفنية التي عبرت عن هذا المضمون النفسي في شعر ابن الرومي .

وفي إطار المنهج النفسي برز تيار آخر - في كتاب « من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده » لمحمد خلف الله أحمد - يتجه إلى دراسة « النظرة الأدبية » مضيدا من علم النفس وإنجازاته ، ومتوقفا عند النقاد الذين جعلوا علاقة الأدب بالنفس الإنسانية علاقة مركزية ، سواء قبل ظهور علم النفس أو بعده ، مثل عبد القاهر الجرجاني وكريديج .

وفي الإطار نفسه ، تأل دراسة مصطفى سويف « الأسس النفسية للإبداع الفني » ، في الشعر خاصة ، التي تركز على دراسة « الشاعر في حالة الإبداع » من خلال أدوات ثلاث ، هي الاستخبار Questionnaire والاستبان Inter-view وتحليل المسودات . وهي دراسة - لا شك - أقرب إلى علم النفس ودراساته ، لكنها لا تخلو من فائدة لكل من الأدباء والنقاد في فهم « حالة الإبداع » في علاقاتها المعقدة والمتشابكة .

أما التيار الثالث فيركز على دراسة الأعمال الأدبية ذاتها ، محللا ومفسرا ، وهو الذي يبرز في عمل عز الدين إسماعيل « التفسير النفسي للأدب » ، الذي يقف عند أعمال غربية وعربية ، سابقة على ظهور علم النفس الحديث أو لاحقة له .

وعلى أية حال - فلا شك أن اتصال النقد بعلم النفس قد أفاد كثيرا ، سواء بما درسه من شخصيات الأدباء على مر العصور ، أو بما أناره من أعمال أدبية ، أو جوانب فيها كانت محيرة للنقاد ، أربما أناره من قضايا في نظرية الأدب ، وفي قضية الإبداع في علاقاتها المتشابكة بأطرافها جيما . لكن القضية تكمن في هؤلاء الدارسين الذين تطرفوا في تصوير هذه العلاقة بين علم النفس والأدب ، حتى جعلوا من الأدب - بقديع وحديثه - تميرا عن مقولات علم النفس ، في حين أنه لا يمثل - في الحقيقة - إلا فرعاً واحداً من فروع دوحة المعرفة البشرية ، التي ينبغي لكل من الأدباء والنقاد أن يفيد منها .

● وأخيراً يأتي مقال مسعود مصلوح « اللسانيات العربية وقراءة النص الأدبي : قول في نقد الذات ومكاشفة الآخر » ، ليكشف بنا عند العلاقة التي انقطعت أو كانت في تقدينا الحديث بين المشتغلين بالأدب والنقد الأدبي والمشتغلين بالعلوم اللسانية ، في حين أن كثيراً من مشكلات النص الأدبي التي كانت موضع خلاف بين النقاد هي - كما يقول مصلوح - ذات جوهر لغوي ، لا يتصور معه إمكان فحصها على غير أساس من رؤية لسانية مستنيرة ومنضبطة . ولحسن الحظ أن حدث إنفاقة مؤخرًا على هذه الحقيقة ، حيث أدرك المشتغلون بالنقد أهمية عطاء اللسانيات الحديثة. ومنجزاتها في دراسة النص الأدبي ، وكيف أنها ربما كانت أقرب إليه من كل الفروع المعرفية الأخرى .

من هنا عني، المقال بترصد. أسباب تلك القطيعة بين النقاد واللسانيين العرب ، وتحديد مظاهر التصارب بين الفريقين ، والكشف عن مواطن الخلل فيها أنتجه ذلك من نقد يسترشد بالتحليل اللساني ، وأخيراً استشراف مستقبل هذه الحركة . ولأن مصلوح يشغل أساساً باللسانيات ، ويرى في النص الأدبي هما مشتركاً بين المشتغلين بهذا العلم والنقاد ، فإنه يجعل مقارنته هذه الأمور الثلاثة في باين : الأول « نقد الذات » ، أي معالجة المسألة في جانب اللسانيات ، والثاني « مكاشفة الآخر » ، أي المشتغلين بالنقد .

وقد رصد الباحث من موقع نقد الذات بعضاً من مظاهر التصور في حركة البحث اللساني العربي ، كما رصد - من موقع المكاشفة - الأخطاء التي نجمت عن توظيف بعض المشتغلين بالنقد معطيات البحث اللساني الغربي تحت القالب الأسلوبية والبنيوية وما جرى مجراها ، دون تمكن حقيقي من أدوات التحليل اللساني في مستوياته الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية . وهكذا وقع النص الأدبي بين تفریط اللسانيين العرب وجرأة النقاد . ولا يخرج من هذه الأزمة - فيها يرى الباحث - إلا بتأزr العمل الجاد بين الفريقين .

التحرير

● ● العدد القادم من « فصول »

● قضايا الإبداع

● ● من أعدادنا القادمة

- الأدب والتكنولوجيا
- شعر العامية في الوطن العربي
- النص ومشكلاته
- جماليات القصيدة العربية المعاصرة
- جماليات القصة العربية المعاصرة

صلى من مجلة (فصول)

رقم مسلسل	رقم المجلد	رقم العدد	محرر العدد
١	١	١	مشكلات التراث
٢	١	٢	متاحج النقد الأدبي - الجزء الأول
٣	١	٣	متاحج النقد الأدبي - الجزء الثاني
٤	١	٤	قضايا الشعر العربي
٥	٢	١	الشاعر والكلمة
٦	٢	٢	الرواية والقصة
٧	٢	٣	المسرح : اتجاهاته وقضاياها
٨	٢	٤	القصة القصيرة : اتجاهاتها وقضاياها
٩	٣	١	حافظ وشوقي - الجزء الأول
١٠	٣	٢	حافظ وشوقي - الجزء الثاني
١١	٣	٣	الأدب المقارن - الجزء الأول
١٢	٣	٤	الأدب المقارن - الجزء الثاني
١٣	٤	١	النقد الأدبي والمعلوم الإنسانية
١٤	٤	٢	تراثنا الشعري
١٥	٤	٣	الحدائق - الجزء الأول
١٦	٤	٤	الحدائق - الجزء الثاني
١٧	٥	١	الأسلوبية
١٨	٥	٢	الأدب والفنون
١٩	٥	٣	الأدب والأيدولوجيا - الجزء الأول
٢٠	٥	٤	الأدب والأيدولوجيا - الجزء الثاني
٢١	٦	١	تراثنا النقدي - الجزء الأول
٢٢	٦	٢	تراثنا النقدي - الجزء الثاني
٢٣	٦	٣	جماليات الإبداع والتغير الثقافي - الجزء الأول
٢٤	٦	٤	جماليات الإبداع والتغير الثقافي - الجزء الثاني
٢٥	٧	٢ + ١	الشعر العربي الحديث
٢٦	٧	٤ + ٣	قضايا المصطلح الأدبي
٢٧	٨	٢ + ١	دراسات في النقد التطبيقي الجزء الأول
٢٨	٨	٤ + ٣	دراسات في النقد التطبيقي - الجزء الثاني
٢٩	٩	٢ + ١	مه حسين وعباس العقاد
٣٠	٩	٤ + ٣	اتجاهات النقد العربي الحديث

البلاغة واللغة والميلاد الجديد

قراءة في تراث العقاد النقدي

مصطفى ناصف

(١)

قل أن نجد الباحثين يمتثلون بفعل المقاد في الثورة على البلاغة القديمة . قل أن يذكر المقاد هذا اللفظ . وقل أن يصرح على كتاب من كتب البلاغة أو علم من أعلامها . ولا تعترف أنه ذكر صراحة دائرة البحث فيها أو هيكل دراستها أو طرق تناولها أو الغاية المرجوة من مباحثها . ومع ذلك فطور المقاد في شخص هذه الجوانب لا ينكر . ومن هذه الجهة يمكن أن نتناول غير قليل من فصول المقاد وحديثه عن وظيفة الأدب ، وهذا الشاعر أو ذلك . ولا يستطيع المرء أن يتجاهل موقف المقاد من البلاغة ، إذا هو تحدث عن دوره في إصلاح الفهم والذهن إلى النهضة . ليس لي ومع أحد أن يتجاهل موقف المقاد من البلاغة إذا قرأنا تصوره للأدب ودوره في حياة الفهم الأدبي الحديث . لماذا انتصرف المقاد عن البلاغة ؟ انتصرف المقاد عنها لأنها لا تحقق المطلب الحموي التي كان يدعو إليها ، ولأنها لا تحقق تصور الأدب الذي يدعو إليه .

ومن واجبتنا أن نتعرف بأن كل شيء يدل على أن المقاد فرغ للبلاغة العربية ، وأبقت مجاليتها ، وفرغ لشرع الشعر ، التي كتبت حول أبي الطيب وأبي الملاء . وإلى المقاد التراث في هذا الجانب مشغولاً بقصص اللغة ؛ ولكن عبارة قصص اللغة أرقت الأستاذ المقاد . لم يكن الأستاذ المقاد ينكر الاهتمام باللغة شرحاً وتوليداً ونظراً وحسباً . كان المقاد مشغولاً بتجسيم طريقة التأمل للغة ومعالجتها .

يجب إذن أن تسأل : لماذا أُنكر المقاد البلاغة ؟ لماذا أُنكر طبع قليل من وجوه قصص اللغة ؟ لقد كانت أبحاث اللغة أدلة في عديمة حواظف معينة . ولا يمكن أن ندفع تناول اللغة أو نلجم دون نظر إلى علاقة اللغة بالمجتمع . فللمجتمع يسفر من حيث لا يشعر بحث اللغة لتتأصل ما يحتاج إليه . والمسألة الأساسية في ملاحظات الأستاذ المقاد ، هي هذا التمييز . لقد بدأ المقاد داعياً إلى النهضة ، وكان من الطبيعي أن تسأل عما يحرق دون الشعر . وكان من الطبيعي أن يفترض المقاد أن يحرق البلاغة أو قصص اللغة لا يعلم النحو . وتظل ما تشبه في وراء التقدم للبحث اللغوي ، واستخراج المعنى ، واستنباط القواعد والوجوه . هذا القراء لا يجتهد الجدل ؛ ولكن

كانت البلاغة العربية مشغولة بنوع من المصاحلة بين التكلم والمخاطب ، وكانت مشغولة بتحقيق اللآرب واستعمال اللغة استعمالاً ناجحاً . وكانت مشغولة بفن الظرف الذي يشارك في إدراك النتائج . كانت البلاغة العربية تهتم باللغة لاهتمامها بهذه المصاحلة أو تحقيق مآرب الحياة التي تدل من خلال البراعة في القول والأداء . وبعبارة أخرى لم تكن اللغة في نظر البلاغة عتلسة لنفسها ، ولا كانت مهمة حل الظرف والآرب والتريق . كانت أبحاث اللغة في خدمة الشعر والتأرب ؛ هذه الخدمة التي لا تنفصل عن الملهة أو التسلية . كانت أبحاث اللغة في شكل بلاغة تقدم أحياناً حل الأكل حواظف الطبيعة الخاصة أو حواظف البطولة والفراغ .

والصدق والأمال والفضائل . وسخرت الأبحاث - على خلاف ذلك - لتقول مبدأ التشويه أو التزييف . لقد رأى العقاد أن الفصل بين التشويه أو التزييف من جانب ، والصدق والجد من جانب آخر ، واضح لا يقبل الريب . فإذا غاصمت في هذا فقد فحنت حل نفسك وعلى العقاد أبواباً كثيرة . ولكن المشغل بالهبة ، للتمسك إلى السبيل والتطلع ، لا يرتب في هذا التمييز .

(٢)

والحقيقة أن العقاد يقسم الأدب العرو قسمين كبيرين . ومنذ أواسط الدولة العباسية صار الأدب هدية تحمل إلى الملوك والأمراء لإرضائهم ومناعتهم . وكان أول ما ظهر من عيوب المبالغة والشلط ، لأن كثرة المدحيين والمأجورين تدعو إلى التساقط في تعظيم شأن المدحود ، وتقضي قدره ، وتكثير صفاته ، والإرياء بها . حل صفات المدحوسين قبله ، فلا يفتن الشاعر ولا الملك أو الأمير بالقصد في الوصف ، والصدق المألوف في الثناء ، وبغير ذلك إلى التفتن من معاني للمدح وغير المدح ؛ لأن السذاجة لا ترضى في كل حين ، ولا بد من شيء من التزيين والقبالة أو التفتن والاحتفال . ومن هذا كله تنشأ المبالغة في المعلن ، والتورية المتصنعة ، والمزحل المعقيد .

ويستطيع المرء أن يقول بعد هذا إن البلاغة ازدهرت منذ أواسط الدولة العباسية ، وصول أصحابها على خدمة هذا الأدب والتشريع له ، فالبلاغة أقرب إلى خدمة التصنع المشار إليه . والتصنع عبارة مهمة ، تعني أن البلاغة لا تحفل كثيراً بالسذاجة والصدق والصدق ، وإنما تجل - على عكس ذلك - إلى ما نسميه المبالغة والتزلف والتسلي . والعقاد يخاصم التزلف الذي ينير عن المجاعة وجب الفراغ . ولا رب شغل العقاد بمخاصمة الصنعة ؛ لأن الصنعة قرينة شهوات الفراغ الثقيلة ، والتساقط في إرضاء طائفة من الناس ، وتكثير الصفات ، وإشاعة نوع من المزحل المعقيد الذي لا يتطلع إلى الجهد والصدق والقصد .

عاش العقاد يخلو من خدمة البلاغة في بعض مظاهرها للضعف والسطور والحيلولة ، ويحذر من مغبة التلوي والتسلي . يتطلع العقاد إلى النمو والتبرؤ والجد . ويستطيع المرء أن يقتنع بأن العقاد حارب البلاغة في سياق يخلو من ذكرها ، ولكن ما يصدق على بعض الأدباء يصدق لا عامة على الملاحظات البلاغية التي احتجلت بالبدع . وليس البديع إلا لفظاً آخر يعبر عن المجاعة والتزلف والتلوي ، وتكثير الصفات ، والبدع عن الصدق والقصد .

ولا يستطيع المرء أن يتجاهل نظرة العقاد إلى الأدب في ضوء فلسفته العامة ، ولا يستطيع أن يحل القوة التي أعطاهم لكلمة الصدق وكلمة الطبع وكلمة الفطرة . ولأنه ما قل استشهد البلاغة الموروثة بنافع من الشعر الجاهل الذي كان مبداءً من الصنعة . كان

السؤال الذي عنى العقاد هو كيف السبيل إلى تقويم ولاء التقدم للبحث اللغوي .

إن البحث اللغوي يحقق أغراضاً كثيرة ؛ وقد رأى العقاد نفسه مصروفاً عن كثير من وجوه تنصق اللغة عند التقدم . وما ينبغي أن نفرس هذا الموقف تفسيراً سهلاً عارضاً ؛ ذلك أن العقاد أخص معظم الوقت ينكر على بعض البحوث اللغوية مشروعيتها ، أو قل إنه أخذ يقوم هذا البحث بادناً بفكرة الهبة التي تعنيه .

كانت الهبة في نظر العقاد هي إرادة الحياة ، وإرادة الحياة ليست هي إرادة البطالة والفراغ والمجاعة . فلا غرابة إذا أنكر العقاد بعض البحوث اللغوية المتوارث لأنه - في زعمه - يعطي للتسلية والبطالة ما يجب أن يعطى للمعاقم والجد وحبائل الحياة .

هذا هو لب موقف العقاد الغريب من شروح لغة الشعر وجهه التقدم فيها سموه باسم النقد والبلاغة . حل تستطيع هذه الشروح أو هذه البلاغة أن تدعم الإحساس المرجو الذي نسميه باسم الهبة ؟ من الواضح أننا إذا تناسينا فكرة الهبة عن علينا أن نشرح موقف العقاد من البلاغة ووجوه العناية النقدية باللغة .

تساءل العقاد عن الفلسفة الحيوية الكائنة وراء بحوث اللغة وشروحها ووجد هذه الفلسفة بمثابة من خدمة الهبة وتزويرها والتأني إليها من كل وجه . من وجوه الممارسة اللغوية والأدبية .

وجد العقاد الجليل المتألم محتاجاً إلى فلسفة لغوية ثانية ، ووجد الطريق إلى هذه الفلسفة مزدحماً بالقياس ، أو قل وجد الانغماس العاطفي السائد محتاجاً إلى مقاومة . قرأ العقاد البلاغة فركى الباحثين يمتدحون ، ولكنهم في تعظيمهم يوحون إليه أنهم يشرحون لأشياء لا خطر لها ولا مبالاة بها .

كانت البلاغة العربية حرساً كثيراً ينتهي إلى خلاصة مزجعة ، لا تحاسب الشاعر على كذب ، ولا تطالب بطائل في معانيه ، ولا تعمل على شيء كثيراً يقول . وعلى هذا النحو لم تكن البلاغة ولا شروح الشعر تقيم الحسابية الجديفة التي يريد الأستاذ بالعقاد إرسالها .

ومبارة أخرى تجاهل الباحثون في اللغة فكرة الحقائق ، ويحسروا شؤون اللغة التي تميز على تجاوز الحدود ، والحيلولة بين الخطأ والصراب . وتجاهل البلاغة في نظر الأستاذ العقاد مبدأ الطبع السليمة أو الوجه المستقيم . هذه هي الطعنات التي ظل العقاد يوجهها إلى الذين يغفون في وجه الحسابية الجديفة أو حساسية الهبة وإرادة الحياة .

وقد انصرفت البلاغة إلى مبدأ التحسين الذي يستغنى عن فكرة الطبع السليم أو الوجه المستقيم . وانصرفت من خلال هذا التحسين إلى المبالغة الروحية . وأوسى إليه الدارسون المتحمسون للغة بعد كل المناء أن العصرح الذي يقام لا يخدم سوى مواطن البطالة والفراغ . وعلى المتحمسين في إقامة فلسفة ضئيلة تثير الإشمات والإعجاب . ولا غرابة أن اهتمت البلاغة في العصر القديم ذاته واهتمت بعض شروح الشعر ، بأنها لا تخدم الجهد

مطلبة من الحياة . ولا يستقيم الحكم الأدبي لو تمحيص اللغة بمنزلة
عن نظرة فلسفية في طبيعة الحياة الإنسانية ، كل حياة تتخلق على هذه
الأرض تؤثّر على قوتين عظيمتين : إحداها تحفظها ، والأخرى
تطوّر بها عن نفسها . وقد نقول بعبارة أخرى إن إحدى هاتين
القوتين ملحية تتصحب مع الضرورة وتضع لها ، والثانية روحية تتكبر
على الضرورة ، وتزجر إلى الحرية . ومناط هذه القوة الأخيرة في
النفس هو الأشواق المجهولة ، وآمال الخيال الدلنية ، والخل
العليا ، التي لا تظهر في شيء مما يملأه الناس ظهورها في مبدكرات
الأدب والفنون .

ومن شواهد ذلك أن الناس يكرهون أن يملأوا في أثناء
خضوعهم لشهوة من الشهوات الانطوائية المسطرة على المخفولات
عامة ، ومن شواهد أنهم من الناحية الأخرى يملكون تليل الطرب
والارتياح إلى يقرؤونه في الشعر والقصص من وقائع البطولة التي
يتمرد فيها جبابرة الخيال على سلطان (الانكدار) ، ويترجون
أصناف الطبيعة وقوانينها القاعرة ، وتراهم يبتغون ويتشربون بما
يشهدونه على المسرح من الروايات التي تتطلب فيها السجاني المنزهة
على المطامع الضيقة الحسية ، التي تدين بالتسليم لأكرب أوامر
الضرورة وتواهبها ، ويستريحون إلى ما ترجاهم أفراس الشهوة
والخلائف من مصير العدل والفضيلة والكمال والانطلاق من رقة
المجاهلات المعيشية . يملكون لهذه الأمور مع علمهم أنها لا تكون كما
يجرون في عالم الوقائع الحسوسة . فرب أنهم قد أيقنوا بالإفهام أنها
هي قائد الإنسانية الذي صحتها خطرة خطيرة في معارج الحياة ؛
فتقدمت وراثة من حكمة البشائر المسطرة إلى هذا الأوج المنسلس
صعداً إلى السبل ، وجعلت الحياة فناً يجلي إلى الإنسان أنه يفتلقه
بانتشاره كما يفتلق بالشمع الصور ، ولكون متحفاً يلقى مغاميس
الحرية والجبال .

(٣)

في الأدب كل ما في الحياة من حاضر ومغيب ، ومن فرائض
وآمال ، ومن شعور بالضرورة في الطبيعة إلى تطلع حرية المثل
العليا . وواجب على الذين يفهمون طبيعة الحياة من أبنته . جيل
المعاد أن يحسبوا فهم هذه الحقيقة ليعلموا أن الاسم الذي تصلح
للحياة وللحرية لا يميز أن يكون لها غير أدب واحد ، وهو الأدب
الذي ينشأ في النفس الشعور بالحياة وأخرى . وليس هذا كله
بحيث يفهم في إطار من التحيز وضمير الألق ، فالخليفة الجليدة التي
يصورها المعاد لا تدعى إنكار المزل ، والحياة الجميلة الحرة لا تدعى
إنكار القبح . وهناك فرق بين الاشتغال بالهزل والاشتغال بتبجيله .
وفي تمثيل المزل حظ وافر من الجدل ، وفي تصوير القبح حظ وافر من
الجبال . والشعور بالحياة والحرية يحتاج إلى تأمل المواقف التي تجرول
دونها ، ولا يمكن أن تنصوحر الحرية بتبر هاتين من الضرورة أو
القيد . فلنشعر بالضرورة شعور واثق في الحرية .

الأدب ملكاً مشاعاً للعقلية كلها ، ولا هزل في أدب العقلية ، إنما هو
فخر تتناول به أعضائها ، أو غضب تظل به صدورها ، أو غزل
تترنم به كل سليقة من سلاقتها ، أو تاريخ يسجل أنبياءها ،
ويستعجب خلاصة تجاربها وحكمتها . وأما بعد ذلك العطور فيغلب
أن يكون الأدب ملكاً للأمة عامة أو للإنسانية قاطبة ؛ فلكل قاري
حصة منه ، ولكل أمة حصة فيه ، ولا أمل له في النجاة إن لم يكن
مستقراً على قواعد الفطرة الباقية ، لا على الأهواء المارضة ،
وللأرباب الفرية الخلوقة .

كانت يراعت الحياة القوية خلاصة مرامى العقاد . والحياة
القوية في نظر العقاد هي حياة التعبير الصادق الجليل ، والحياة
الضعيفة هي حياة التعبير الكذب الشك . الحياة القوية عند العقاد
هي الشعور التبل للجد ، وهي طلب العزة والسيادة ؛ وهي
التمسك في أسرار الفلسفة والعلم ، وهي الإقدام إلى مجاهد الأرض
وأطراف البحار ؛ وهي الفتنة بالطبيعة ؛ وهي إجابة السمل وإجادة
القول . شعور دافق وسرائر متفظة . فلذا كان البحث في اللغة لا
يخمد من بعض الوجوه هذه الملامح فلا يأس عليك في إطراره .

وبعد حل العقاد مسئولي العلم رأى من واجبه أن يجرب ما
يعرفه النهضة . وروا عن العقاد بملامح الحياة القوية أكثر من فتته
بتحليل اللغة . هذا حق ؛ ولكن لكل جيل أهدافه ، ولكل باحث
منزعه . ومنزع العقاد واضح لا شبهة فيه . كان يقول : لا فلاح
لأمة لا تصحب فيها مقاييس الأدب ، ولا ينظر فيها إليها النظر
الصائب القديم ؛ لأن الأمم التي تفعل مقاييس أدبها تفعل مقاييس
حياتها . والأمم التي لا تعرف الشعور الحق مكتوباً مصوراً لا تعرفه
محسوساً عاملاً .

والعقاد يعلم ما قد يوجه إلى منطه من بعض الاعتراضات ؛
ولذلك يفتح ما قد يظن من شبهة التحيز إلى طباع دون طباع ؛
فنحن نقبل أدباً يتلقى بضعة بعضاً ؛ نحن نقبل قصائد كثيرة ليس
بينها من التشابه شيء كثير . فالخليفة نامية متحركة مضطربة
متحولة . ولذلك يجدر العقاد من كرامة الضوابط المختلفة ، ويجدر
من الفعلة من المقاييس الشمسية ، يجدر العقاد من التمييز الفاعل
بين الجليل والردى . وما كانت مقاييس العلم مضبوطة مقدرة إلا
لأنها محصورة مجردة من اللحم والدم ؛ فلذا عرفت القضية الهندسية
مرة فقد عرفتها على حقيقتها الأخيرة المقيدة التي لا تتغير أبداً ،
وأحسبت بجميع جوانبها ، لأن جوانبها قابلة لأن يخطأ بها . أما
الحقائق النفسية فليست على هذا النمط ؛ لأنها قد تتراعى لك في
كل مرة بلون جديد وصورة متغيرة . وإليك غريزة الحب مثلاً ،
وهي من الفرائز المركبة في كل نفس . ولكن كمذا بينا من التباين
في القوى والدوافع والأغراض والأطوار والمآل .

وبعبارة أخرى إن الحياة القوية ليست قوالب مصنوعة ، ولا هي
حقائق آلية . نحن نقبل مقاييس مختلفة متشعبة ؛ لأن الاختلاف
والتشعب آية الحياة نفسها . ولكن لا بد من التزويم ؛ لأن الحياة
ليست فوضى بلا قانون رشيد . لكل عصر بلاغه ؛ لأن لكل عصر

الحياة حرة في جسدها . تتخطو وتتلف وتثير ، وتتأمل ، ولا كلفة ولا مقالة . وما من سهو ولا مصادفة كانت الأمم المستعبدة ضعيفة البلى إلى الرشاقة ، تتأثر الأجسام العظيمة المترهلة على الأجسام المشقوقة المستوية . وإنما كان ذلك هراهما لأن الحياة فيها مرهقة ، والحياة فيها ضيقة ، فهي أميل إلى البهجة والترفيه إذ كانت حياتها بطيئة مترامية ، وهي أعون من أن يهجم بالرشاقة إذ كانت لا تحب الحرية ولا تعمل لها ولا تحس في نفوسها الحاجة إليها .

ومعنى العقاد فيقول : الفكر الجميل تصفه بأنه الفكر الحر ، لا ترين عليه الجهالة ، ولا تنقله الخرافات ، ولا يصدده عن أن يصل إلى وجهته صاد من العجز والوثالة . حتى الأخلاق ، ما من جميل فيها إلا كان جالاه على قدر ما فيه من غلبة على الهوى ، وترفع عن الضرورة ، وقوة على تصريف أعمال النفس في دائرة الحرية والاختيار .

وتخلاصة الرأي أننا نحب الحرية حين نحب الجمال ، وأتينا أحرار حين نمشق من قلوب سليمة صافية ، فلا سلطان علينا لغير الحرية التي نهم بها ، ولا قيود في أيدينا غير قيودها

كان العقاد يرى شؤون الحكم الأسمى لا تنفصل عن هبة الحرية على النحو الذي أومأ إليه . وكان يرى كثيراً من الشعر في الغزل والوصف والطبيعة بهذا المنظار . وكان يرى أن تنظيف الشعور بالحرية هو تنظيف الشعور بالجمال ، وأن الدعوة إلى أدب جديد لا تستغنى عن الثورة على التقاليد الموروثة في النقد والبلاغة . لا يستطيع المرء أن يشكك كثيراً في أن العقاد رأى في هذه التقاليد ما يحوق صحة النفس والعقل في أمة ناهضة . كيف يكون الواجب شوقاً وكيف تكون الضرورة حرية ؟ هذا سؤال مفزاه أن كثيراً من الأدب وكثيراً من المفايس يجب أن يعاد النظر فيه . كيف يمكن الاطمئنان إلى تحليل لغوي لا يستهدى بهذا الضوء . التحليل اللغوي عند العقاد أداة في خيلة هذه التصورات . فإذا رأينا الباحث يتمنى لغة النص دون أن يكون حل بينه من حاجة الحياة الثانية فقد أعطى السبيل . وبعبارة مختصرة كان التحليل اللغوي بحيث لا يستغنى عن النظر في الفمية ، والقيمة هي أشواق النمو التي لا تنموها الأغلال . لمثل هذا كله كان العقاد يقضي ببعض الشروح ، وبعض البلاغة التي شرعت لأدب لا يحترم تنازع الحياة الحرة البصيرة . فطرية علم وأحاطة ، ومجاهدة بمد مجاهدة . قد يكون في كلام العقاد روح الشعر ، وقد تكون فلسفته ذات حظ من الخيال والوجدان .

(٤)

ولكن العقاد كان يرى أن التمثلات اللغوية خاضعة للتقويم ، وأنها قد تنهد ، وقد تضر . لقد ورث العقاد ما كان يسمى باسم مطابقة الكلام لمقتضى الحال ، وكلفت هذه المطابقة في بعض الأحيان آية الخضوع أو الإسلام ، وآية الاعتزاز المرمق بالقدوريات ، والبحث عن التوافق المحلوي الذي يكبت نشاط النفس وحريتها . وكان يرى في التراث القديم في النقد والبلاغة

وبعبارة أخرى رأى العقاد التمثلات اللغوية في عصره وقيل عصره لا تصور القيم التي يؤمن بها ، وهي قيم لم تزل العقاد تزد من احتياجها قيم الحياة والحرية . كان العقاد يهيم عن خواطره تمييزاً أقرب إلى الفناء والنشيد ، لأنه كان يفرق بفرقة حسنة بين خيلة العقل المتكلم الجرد ، وضعية الروح للشوق الجسور . وربما كانت هذه العبارة الأخيرة أوضح قليلاً من كلمات أخرى في مجموع العقاد ، وحل رسماً الطبع والصدق والشخصية . وربما كانت كلمة الحرية خيلة يوجه خاص : أن تكون هادياً لنا في تفهم هذه الكلمات . وليس من المستطاع أن نفهم أيضاً ما يعنيه العقاد من كلمة للصناعة يمزج من نظره إلى الضرورة . ومن أجل ذلك كان إيضاح الموقف محتاجاً إلى مزيد من التامل ، وبخاصة ذلك الجانب المصنوع بالتقابل بين الضرورة من ناحية ، والحرية من ناحية ثانية .

والذي يعمل بنا أن نفهمه أن قيود الضرورة هي سبيل ما في النفوس من جوهر الحرية . انظر إلى بيت الشعر وتصرف الشاعر فيه . إنه مثل حق ما ينبغي أن تكون عليه الحياة بين قوتين الضرورة وحرة الجبال ، فهو قيود شق من وزن وقافية وأطراد وانسجام ، غير أن الشاعر يعرب عن طلاقة نفس لا حد لها حين يخطر بين هذه السلود خطرة اللعب ، ويظهر من فوقها ظفرة النشاط ، ويظهر بالخيال في حائل لا قائمة فيه للعبثيات . وكفى فيقول : تصور علماً لا موانع فيه ولا أثقال ، ثم انظر ماذا لعله أن يكون ، ولكنه إذا زحزحنا بيود الحياة ونضجنا لها فقد نسنا غرض الحياة الأسمى . وأما إن جنحنا إلى الأخرى فلنطمئن أن عصا السحر التي تلمس قيود الضرورة لتردها للنفس حلية تزدان بها ، ونؤمى إلى الوقت ليجانبه فإذا هو مطعة ينفخ بها الحمار إلى أبعد أجهاته . هي ملكة الفن الجميل . فلا صناعة ولا زراعة ولا علم ولا عمل من أعمال هذه الحياة يمكن أن يتم على الوجه الأمثل في يد صانع لا ذوق في سليقته الجمال ، ولا قدرة له على تناول الأشياء كما تتناولها يد الفنان .

والحقيقة أن هذه الخواطر ملكت عقل العقاد وراح يتناولها بأساليب مختلفة بعض الاختلاف . فإذا كانت الضرورة من قبيل الاستسلام فإن الحرية ليست بسبيل من التمدد المطلق . وقوام الأمرين في نظر العقاد أن نعمل من القوتين حرية ، ومن القيود حرية ، ومن الثورة نظاماً ، ومن الروابي شوقاً وفرحاً . هذا هو المثل الأعلى في الحياة ، وهذا هو لبها الذي ينبغي فيه . كما يلتقي في قوتنا . قيد الوزن وفرح اللعب ، ويتلاقى على يدية الحيات الشرد والقافية المحبوسة . وربما وافق هذا في قول العقاد قول كاتبة ناعمة في بعض مطوروها : قضبان النوافذ في السجن تتلعب أوتار قيثارة لمن يعرف أن يبت في الجبال حرية . (لتأمل هنا في ثورة العقاد على مفهوم الدلالة الوضعية) .

كانت البلاغة تبحث من تناسب ، ولكن ما التناسب ؟ ولأي شيء يعينها ؟ التناسب تابع لوظيفة الحياة ، وليست وظيفة الحياة تابعة للتناسب . وما من حسنة تمثلي بالرشاقة صفة من صفات الملاحاة . وليست الرشاقة إلا خفة للحركة التي تدل على أن وظائف

والمهم - قبل أن نستطرد - أن البلاغة العربية لم تستطع أن تصنف عبقرياً للشعر العربي ، ولا هي جعلت هذه العبقريّة موضوع احتياجها ، بل هي خيلت إلى القارئ أن الأداة المختارة تتألف - مع الأسف - أطواراً أهل منها وأصبح ، أي أن البلاغة العربية في رأي الأستاذ العقاد قلمت بوظيفة غريبة أثّرت في تحسين ما نراه قبيحاً ، أو الدخاخ على طريقة مسلمة . ولكنها بعد ذلك لا تخلو من ضرورة ظلت غير واضحة المحطّ قروياً وأجالياً ، وهنا يأتي فضل الأستاذ العقاد ، فقد قدم في تاريخ نهضة الأدب والبلاغة فصلاً من أهمّ الفصول . وليس أدلّ على أن البلاغة العربية أحملت عبقريّة الشعر العربي كما أحملها النقد النظري القديم كله أن التوفد الذي تحتاز به الصرغيات الحسية والوصفات المحصورة لم يزل فضل تحليل أو تنوير ، والأستاذ العقاد يشير إلى هذا التوفد .

ومن المؤكد أن كل ما لدينا من آثار النقد والبلاغة لا يحسن التمييز بين العواطف الساذجة في غير تركيب ولا تنوع والعواطف النزعّة المشابكة . والفنّاني العربي يحتاج إلى هذه العواطف التي تتولد من قدم المحضرة وكثرة انخيار التفرّس للغرّوس في مختلف الأحوال والأطوار . لم تستطع البلاغة أن تميز العواطف المركبة التي تأل من تركيب العلاقات بين الناس في بيئات المحضرة . ليس في البلاغة العربية تصوير لكثير العلاقات القويمة المفتوحة . وليس لدينا تصور لتأثير التكاليف المادية في إنشاء علاقات ولباقات وآداب ترتقي بصناعة الملح من الساذجة إلى شيء من الضنن والتنوع . عبقريّة الشعر العربي متأثر بالملحفة ؛ فإذا زعمنا أن الأبيات العربية طفرة بعد طفرة لها جلال هذه الطفرة ؟ وما الذي جعلنا نملحها لا نستطيع عنها بملاحظات أشبه بموجة تدمل في موجة لا تنصل من التهار لتصل للقياس ؟ لم تستطع البلاغة العربية أن تدق بالسوانح التي تعتمد فيها الظلال والجوانب والدرجات .

لم يشك الأستاذ العقاد في أن تراث تفهيم الشعر عاجز عن أن ينهض بالواجب للفرّوس في عصر النهضة والانيمة . والحقيقة أن الأستاذ العقاد أدرك أن الواجب للملقي على الدعاة الجند واجب ثقيل ، وفلسفة التي تفصل الأستاذ العقاد من عامة القراء واسعة ملحمة ، والحساسة الجديدة التي يدعو إليها دونها عذبات واسعة موروثة . وهذا هو الذي جعل جهاد العقاد قليل التأثير مع الأسف الشديد . وكان من السهل اتهام الأستاذ العقاد بالغموض والتعسف والتحيز . والحقيقة هي أن رؤية الأستاذ العقاد كانت سابقة لعصره من بعض الوجوه ، وكان تقليد العصر من الصعوبة بمكان . ولكن الذين تفتتهم بعض التحليلات اللغوية الآن خلقون بقرعة العقاد ، فقد كان يصر الأفاق البعيدة في عبارات قصيرة ، وكان يرى خدمة اللغة لا تآل على الدوام عن طريق مباشر . خدمة اللغة هي خدمة الحساسية ؛ ولأن تفتتق اللغة ألبنا مادنا لا نولي شئون القيمة حقها من العناية .

في عصر العقاد ، وصل الألف في عام ١٩٢٧ ، وفي عصرنا هذا ، فوقان مختلفان على أقل تقدير . ويمكن أن نترجم من هذين

موازين العربي وموازين الطبقة الخاصة ، وموازين التلاطم والتوهم . وكان هذا كله ثراً يدرس ، ولكنه عاد لا يصلح لمراجعة أبي جديد ، أو لا يصلح لحفمة مجتمع يحدد فهمه للمعرف والطبقة الخاصة ويستمد للمخالفة . كان كل شيء في النقد والبلاغة مقرراً محسوماً من قبل أن ينطق الشاعر . فكيف يسبح العقاد هذا الإقرار للتصمك ؟ وكيف تستحيل البلاغة إلى فن من فنون التزيين الذي يجنّيه دونه لراه ؟ تختبئ الحقيقة في البلاغة المشغولة بتصميم الصبح مرة وتطيق الحسن مرة أخرى . هذه هي حيلة المزل التي أنكرها العقاد . كان العقاد داعية نهضة ، وكانت النهضة شعوراً بالجهل لأنها شعور بالحرية . فإين التراث اللغوي الفاحص - على خطره - من هذا الشعور ؟ ثل هذا كله كان التجديد الأدبي - منطلق العقاد - هو تغيير النظر إلى الحياة . كان يقول إن الحديث من الزهرة في الشعر ينقل الإحساس بالحرية ؛ وكان يقول إن اختيار المصباح لا يصح دون اختبار هذا الإحساس ؛ وكان يقول إن استعمال الوزن في القصيدة لا يستقيم دون تقدير للتطلب على قبله ، بحيث يصبح هذا الوزن آية من آيات الحرية . وكان يرى أن الكليات يتعلم بعضها ببعض ، ويؤثر بعضها في بعض ، ولكنها تتصلب فيما بينها تضلّ معنى فوق معناها القريب المتبادر ؛ لأن الكليات كانت تتصلق إلى الحرية . وكان ينظر إلى أصل للمري فيستأط في قول بعضه ، لأن المري يسرف في إعطائه القيد والأغلال مكانة لا تحد . إن الشعور بالحرية كائن في كل موقف ، ولابد من تقديم الفكر كله في ضوء ما يتجده للإنسان من تجاوز ؛ فمنع لا نجيب بالأفكار لأنها مستقيمة صالحة لحسب ، ولكنها تعجبا لأننا نستطيع من خلالها أن نتجاوزها بعض التجاوز . وذلك آية الحرية . كان العقاد يقول إن فكرة الحرية ذات ألوان كثيرة لا تحصى ، وإننا نرغب من كل شعر وكل بلاغة إذا هي خدمت حاجتنا إلى التحرر أو أثّرت في التحرر والالتزام بطريقة تصمم الإنسان من النزق والمروية .

كان الأستاذ العقاد يرى التجديد الحيوي والأدبي جميعاً عاجزاً إلى محيوس القيمة وإقامة فلسفة جمالية ؛ وكان يرى في هذا كله مقدمة ضرورية للكلام في النص وشرحه .

من الواضح أن قاريه الأستاذ العقاد يستطيع أن يحكم بأن البلاغة العربية لم تحسن تفهيم الشعر العربي في غير أطواره ؛ فهي بلاغة تدعو إلى سببه الأستاذ العقاد باسم آداب الانسلاط . وهذه عبارة قاسية . ولكن كل مطلع على آراء الأستاذ العقاد يدرك بغير قليل من الجهد أنه غير راض عن الكتاب المشهور الذي لفته عبد القادر الجرجاني إمام البلاغة العربية ، والمعروف باسم أسرار البلاغة . وسنعود إلى هذه الناحية بعد قليل . ولكن الفأري خالق بأن يذكر على الدوام أن جهاد الأستاذ العقاد في إصاعة التفهيم يعني - دون شك - أن قوام البلاغة عند عبد القادر كان موضوع مراجعة مستمرة قوية . ولا شك أن كثيراً من شواهد هذا الكتاب يتلّج عليه ما سهه الأستاذ العقاد باسم آداب الظلمة والمجاعة والباطالة والفراغ وفقدان دوافع القوة والحياة والحرية .

في إحدى الروايتين «أعو فشكات بالكرام اسمه الدهر» . فالبلاغة العربية تقترب من فهم الشعر على أنه صيغة أصابت جداراً ، أو ضربة وقعت على حجر .

هذه حقيقة التحويل التي يسميها العقاد تارة باسم الصنعة ، وتارة باسم الكذب الذي يخفى الطبع والظفر الأصلية . يقول العقاد : إذا سمعت قوله «أعو فشكات بالكرام» بدهك بما يشغلك عن الكناية ، فلا تمود تبالي أكان اسم صاحب هذه الفشكات الدهر أم غير الدهر . ولكنك إذا سمعت «ملول من الأيام» انسحرت أمامك ساحة الحوادث ، فأريت أطوارها طوراً بعد طور ، ولحست صورة الزمن القديم يشرف على كل هذا إشراف اللاعب للملول . ويحيى ذلك بعد قوله «أقلما زماناً ثم بدد شملهم» فيكون أنسب للترغى في التغلب ، وأقرب إلى ما جرت به العادة من غير الظروف .

وما كان للوق غارق في أثر البلاغة أن ينحو منحى العقاد في تأويله . منحى العقاد منحى مظف من غير شك ، والانتقال من الفشك إلى اللالة انتقال واسع ، فباللغة أدل على التأمل والمجاسة الفطنة واجتماع ما يشبه الأضداد ، وصحور جانب من روح الخمر التي لا تحس ، وهي حل كل حال أدل على وجهه من وجهه البصري لا الجاهلة العمياء التي تشبه الآلة الصماء في الرواية الثانية .

(٥)

إن وقفة قصيرة من هذا القبيل أدل على ما قلناه غير مرة ، فقد عى العقاد بالشعر الرديء أكثر من أي رائد آخر ، أو على بتصحيح الفهم . وكانت عنايته في الحقيقة لا تتخلو من استعمال بعض العبارات العامة ، فقد كان يكتب عن الشعر الرديء كتابة مهتاج ، وكان يسمي الشعر الرديء باسم المهرج والكذب والطين والبريق . والفقرى محتاج إلى للهل الشديد حين يعبر هذه الألفاظ . كانت آفة البلاغة فيها يظهر لها لا تميز شيئاً بين الجبال والكذب . وكان البيت الذي اعترض عليه العقاد من قبل من هذا النمط . والكذب عند العقاد يخطئ كما نرى بالمهرج . ومعبرة أخرى ميز العقاد بين الزينة والجبال ، هذا التمييز الذي كان غالباً في تراث البلاغة . كانت وظيفة العقاد صعبة ، وما يزال محتاجين إلى مذاكرة هذه الملاحظات البشيرة في كتاباته مهما تنحرج أحياناً في مسيرة العقاد ، ومهما نظن أنه قد عبر عنها تعبيراً لا يخلو من حدة . والحقيقة أن فكرة الحرية متراول تؤثر في نظرة العقاد . فالشعر الرديء عنده يقف عند الحس ، ويحدد عنده الخيال ، أو هو حبة تستوقف الناظرين ، ويحدد يظل الحس والتفكير . أما الشعر الجيد فنفيس ذلك . ما يدوم منه لأول وهلة هو أقل مما فيه ، أو هو رائحة الذي يسمي أمامه ليذل على وصوله . وهو لا يستوقف الحس ولا يعطل التفكير والخيال ، ولكنه يطلق النفس في هواة ورقه ، ويسلس في الطبع شعور السهولة والاسترسال . هناك شعر رديء كثير روجت له البلاغة أو روجت له آداب غير قليلة . كان العقاد

الدوقين أحسن ترجمة مستطاعة إذا اقتبسنا وقفة العقاد أمام بعض أبيات الشعر ومقارنته بينها . هناك ضرب من الاختلاف في رواية بعض أبيات البارودي ، فقد نشر الرصافي نصاً لفصائله مختلفاً عن النص الذي نشر بعد وفاته . ولبارودي قصيدة يجارى فيها أبا فراس ، وقد جاء في هذه القصيدة نيمان اثنا ليت واحد ، هما :

أقلما زماناً ثم بدد شملهم

ملول من الأيام شيمته الغدر

ولكن صاحب الوسيلة الأدبية روى البيت على الصورة التالية :

أقلما زماناً ثم بدد شملهم
أعو فشكات بالكرام اسمه الدهر

وكان من الطبيعي أن يختلف القراء فيما بينهم حول ترجيح إحدى الروايتين من الناحية الفنية . فلما الدوق المثائر بالبلاغة العربية ليرى صاحبه أن الصورة الثانية أجود ، أو أن قول البارودي «ملول من الأيام» بعد قوله «ثم بدد شملهم» من أضعف التركيب ، يختلف (أعو فشكات بالكرام) ، فإن هذا التركيب جمع بين الجزالة والرقعة اللتين بلغتا متعلما في آخر البيت حين نشر شاعرنا الكناية بقوله اسمه الدهر . أخف إلى ذلك أن حزن الشاعر يتجلى في الشطر الأخير على أولئك الظفر الذي للذين بدد الزمان شملهم ، وهذا أتم للمعنى وأولى وأكثر اتصالاً بما جاء بعد ذلك .

وتقدم العقاد فائراً إلى ولم البلاغة بالصحيح والتحويل في الصورة الثانية . وربما حرصت البلاغة على أن تصور الحوادث التي تبعد الشمل ، كحوادث السكك الحديدية وتكيات الزلازل وانفجاس الصوامع ، وتنسى أن التغيير من حال إلى حال طبيعة الدنيا ولو تم تقع المقابلات الدوام .

وربما كانت البلاغة العربية أقرب ربما بالفشك منها بالملالة أو الضجر والسامة . في إحدى الصورين نحرص بالبلاغة على الصورة العامة ، وفي الصورة الثانية حرص اللوق الحديث على صورة الملول الذي يظلم ويتبدل ويغدر عن شمة ويبدل لا عن هياج فلتاك . في إحدى الصيغتين صورة حترية تصول ويحول وتتاعى البارزين المناجزين . وفي الصيغة الثانية صورة الغدر في أبلدية الطويلة يلعب بالخلاتك لعب السائم الضجر في غير اقترت ولا تصمد . وقد ظن الأستاذ العقاد أن هذه الصيغة أجود للبارودي في صيغته ، وأن الصيغة الثانية ذات الضجيج أجود به في شبهة وأول ابتلاله للشعر . ولا يعني هذا الجلب شبه التاريخي ، وإنما الذي يعني أن نصل وقفة العقاد كما نرى أنه عمول في لفهم عن البلاغة وآثارها . وكان البلاغة كانت نوعاً من غناه للدر على نحو ما قال البارودي

من الغريب في نظر الأستاذ المقاد أن يقوم فلسفة هائلة تنشر للفزع الحواس ، وتضع من الفزع زينة . وليس ثم فرق بين استعمال لفظ الفزع واستعمال لفظ العفة ، فالفزع إما يمكن في اصطلاح عفة من العفة . ولا يستطيع لزمه أن يتعامل رأى المقاد في أن تراث البلاغة والتقد كان خادماً للمعاني المصطنعة الفزعة لا مرسماً بالحربة والطلاقة . لقد كان الربط بين الجمال والحربة أبلغ نقد يوجه إلى البلاغة . ولكن الناس يتصجلون القراءة . ويظهر أن المقاد « فزع » حين رأى الجملة الباكية تشمل في البيت السابق المشهور حل نحو من الاستهتار ، كما فزع حين رأى سواد الليل ويضئ الصبح يتخللان عن كل شيء في سبيل المقابلة أو التضاد . من المؤكد أن المقاد رأى بدع البلاغة ملتبساً بالمتصحب ، حرصاً على الإدماش أو الإغراب أو الإفزاع أو إرهاق الحواس .

أنكر المقاد اعتناء الشعر في منظر البلاغة على الوهم . كان البلاغيون يتسرون الحركة والمعة في مجاليها ابتساراً يميل على مناظر وهمية . لتدل إن المقاد أنكر اعتناء الشعر (الرديء) على حاسة الوهم ، وإعمال تشطيط الحاسة الحفالية ، وأنكر المكتابة المتينة التي تتبدى في بعض النماذج حتى يحرم التامل من الاطمئنان الأول . وأعجب البلاغيون بوجو الحوارق الذي يعبر عنه الأستاذ المقاد بلقظ إرهاق الحواس وإفزاعها . وظلت البلاغة موهلة بالتغليب لتفكير يميل الأشياء قريبة وبمعة ، موجودة ومعلومة ، كما يستقيم لديهم هذا الفزع . وألفت البلاغة في شواهدنا وتأملاها الإضاءة بتأليف السحر ، وأعجبت البلاغة بالتمسك بين الأشياء إلى أبعد مدى . ولأنه التفكير البلاغي يشرع لما طرأ على الشعر العربي منذ القرن الثالث من المباشرة . وأي شيء أكثر إثارة للفزع من أن يكون المصلوب للقتل حياً عاشقاً . وأي شيء أكثر إزاعاً من أن يكون الدمع الأليم للؤلؤ اساراً . كان الأستاذ المقاد ينهم هذا الشعر كله بالكذب . وهو يستعمل لفظ الكذب مرادفاً للبهرج ومرادفاً للفزع . ولكن المقاد حق فيما نرى حين يلاحظ أن بعض الشعر يتم بروح الوقائع الحادثة والحوادث الشائعة في معروضي ظاهر أمرها وقائع عادية أو حوادث مألوفة . كان المقاد يبحث عن جماليات غتلفة اختلافاً جذرياً عن جماليات البلاغة . وكانت انطباعاته رائدة معقف واسع الإحاطة بالشعر الإنجليزي والتقد الأدبي الحديث انطباعات فريدة الوقع على عقول كثيرين .

لم يكن المقاد واعياً بما قد يبدو في بعض النماذج وبعض التفكير البلاغي من نزوات متحمسة ، وحين غريب إلى الشكل المعلى من الطابع اللحن والحاح على تجنب العلاقات التي ترتبط بأوضاع الحياة المعاصرة .

(٦)

استوقفنا المقاد عند مخازج غير قليلة لأنه كان يعلم أن الشعر الرديء أكثر عما يتصور جمهور القراء ، لأنه يعلم أن هذا الجمهور

يقتد شواهد البلاغة انتقاداً عميقاً . حين ينهم الشعر الرديء انهماكاً بلفت النظر . ويمارة أخرى إن طريقة الشعر الرديء هي طريقة للاحس وتبيح الشعور . ومن الواضح أن هذا الوصف ينطبق على إحدى روايتي بيت البارودي . ولندكرها مرة أخرى :

أقصاوا زمناً ثم بدد شملهم
أصو فككات بالكرام اسمه الشعر

الشعر الرديء يزيد في الملعبة زيادة ، ويتجلى في إضاعت الحواس ، أو يشويه حس مزيج أو جسد متوكم . ومساءلة الإزجاج شغلت المقاد وشغلت التلاز . وقد رأى الرائدان المعطيان أن كثيراً من الناس في زمانها وقبل زمانها يتجهون مع الأسف بالشعر الذي يظل على حاسة من الحواس ، أو الشعر الذي يضيف أصصاف الوظائف الحسية . هذه هي الزينة المفضلة في البلاغة ، زينة الإزداع والإزجاج . الشعر الرديء هو الولوج بالمعة دون العطفة ، والمعة متأها من سرف العناية بالوظائف الحسية . الشعر الرديء لا يهيا نشاط النفس ومراسها أو حريتها . ويظهر بنا أن نستوقف أنفسنا عند أبيات أخرى ؛ فقد امتنع البلاء جيلاً بعد آخر قول الشاعر :

وأعطرت للؤلؤاً من نرجس وسقت

ورداً وعطت على العناب بالبرد

وأعجبوا بقول الشاعر :

أزورهم وسواد الليل يشفع لي
وأثنى . ويباض الصبح بعسرى بي

وربما لا يكون لفظ الصنعة هنا شيئاً على نحو ما يفعل قول المقاد . إننا أبلغ إزجاج للحواس ولها احتفال بالمعاني . هذا البيت الذي يعني أننا أمام سدود ولنا أمام (مراح) أو نشاط . فالشاعر مولع بالسحاب . والشاعر يفت بك عند اللفظ المقصود لا تجوزه إلى المعنى إلا إذا أزمته ذلك وتمتعته . وفي البيت الثاني اختلق الشاعر من سواد الليل ويضئ الصبح عللاً مزجياً للحواس . الشاعر مولع بالوظائف الحسية ، ولا علاقة بين الليل والصبح من ناحية ، ولكلت الروح من ناحية ثانية . وقد سخر الشاعر يياض الصبح وسواد الليل ، وأثار بينهما صراعاً يراد منه الإثارة . ولا ريب لجمال الشعر الرديء الشفافية . ويمارة أخرى كان ما نسميه بالجمع خفيكاً بإعادة النظر في ضوء جديد لحوله المقاد . كان التفريق بين ما هو حسي وما هو روحي مهما ؛ وكان

به مثل هذه الفنتة . ومن الواضح أيضاً أن الأستاذ العقاد رأى من الضروري الخلاص من هذه الفنتة التي تشبه في عقول كثيرين بما نسميه رومة الآداء أو مجال اللفظ . حلّوب العقاد بعض ملامح هذا الجبال الذي يعدو على الشعر ، بل يعدو على صحة التفكير والشعور . وجبال الألفاظ الخاط ، منها ما يقبل ومنها ما يرفض . وهذا ما ألتح عليه الأستاذ العقاد .

لنقل إذن إن العقاد رأى في شعر شوقي أبلغ النتائج الخاصة بفنتة اللغة . ورأى الجمهور مفتوناً بالبلغ التي تنافس حرية التفكير والوجدان . فالفتنة المتصورة لا تقل عن تلك الضرورة التي شغلت عقل العقاد . والخلاص من فنتة اللغة هو الخلاص من قهر الضرورة إلى مراح الحرية التي تنفي بها العقاد في كل مكان . يجب ألا تردّد في أن العقاد حارب جانيبة البلاغة العربية عاربة مستمرة ، ويجب أن نزم أن هذه البلاغة قد خرس ما سيئناه فنتة الصيغ والألفاظ ، وأصبح القارئ أسيراً لأنماط من التصور أو لأنماط من صناعة اللغة تمنق حرية العقاد أو حرية الباحث عن النمو والبهوض والتحرر من كل قيد إلا قيد الحرية نفسها ، من حيث هي عطاء وتكرم وتنظيم .

هذه هي المسألة الحقيقية في ألب العقاد النقدي . مسألة الثورة على نظام معين في قبول الألفاظ والأساليب . نظام خزون مفصل يبحث عنه القائل وأحياناً أو غير وأح . ومن ثم يبدو ما نسميه التعبير عوداً مقبولاً إلى هذا النظام ، أو عوداً لا يتخلو من العلوية والسلالة التي حاربها العقاد ، لأنها سلاسة لا تخلو من التخدير ، وهو إنما يبحث كما يسميه باسم السرالر المتخلفة . فموسيقى الشعر ذاتها تخضع للحساب ، كما يخضع كل شيء آخر ، والجمهور في رأى العقاد يسره من الانسجام أو العلوية أو السلالة ما يهر تلقفه للحياة . ولم يكن العقاد حدثاً في تعبه وجنونه . كان غاضباً لأن القارئ أو كثرة القراء يحبون إلى اللفظة ، ولا يفتقه بغير استشارة ومعاينة . وهذا ما فعله العقاد .

كان شوقي يأسر السامعين والقارئ لأنّه يمسّن غفل الفنتة للدعاة بالغة ، ولأنّه يجلب هؤلاء السامعين القارئ من هذا المعين الموروث الذي اكتسب قوة طاعية يصعب أن تقاوم . كانت اللغة الفاتنة عند شوقي هي اللغة التي غاصمت الإحساس بالقرنية أو الإحساس بالحرية ، لأن الحرية مزراها أن اللغة ليست نظاماً عاماً رسمت ملامح تأثيره من قبل . ولذلك لا غرابة إذا رأينا العقاد يريد شيئاً كبيراً ، يريد أن يقضي على أنظمة تمتشق اللغة ، هذه الأنظمة التي تصور في حقيقة الأمر فلسفة الضرورات أو فلسفة الفهر في عبارات العقاد . فالفهر للمستعمل في البيت السابق هو مثل من أمثلة الضرورات ، والإيجاز الواقع هو الحاسة السخيرة التي لا ترضى العقاد .

كذلك قرأ البيت . وأصبحت الأخلاق في بقائها وزهاها قدرأ مقدوراً ، وسراً مسحوراً ، وأصبح هذا التقابل بين البقاء والذهب فرضاً مسلطاً على الرقاب ، فلا غرابة أن يغضب العقاد غضباً خالياً

عناج إلى التيه ، فالشعر الرصيع عند العقاد يهر بصحة النفس ، ومن ثم كانت عاربه وإجابه على من يحفل بشئون الحياة ذاتها . وقد نال شوقي نصيباً غير قليل من عناية العقاد ، وانهم العقاد كثيراً بأنه متعجب . ومن الأهمية بمكان أن نترجم العقاد هنا إلى لغة أوضح ، قال العقاد : من أحد شوقي ارتفع شعر الصنعة إلى ذروته العليا . وشعر الصنعة ليس على نيج واحد كله ، منه ما هو قريب إلى الطبيعة ولكنه متقول من القسط الشائع بين الناس ، فليس فيه دليل على شخصية القائل ولا على طبعه ، لأنه أشبه بالوجود للمستعارة التي فيها كل ما في وجوه الناس وليس فيها وجه إنسان .

ومن هذه الصنعة كانت صنعة شوقي في جميع شعره ، فلو قرأته كله ، وحاولت أن تستخرج من ثنائاه إنساناً اسمه شوقي يخالف الأناس الآخرين من أبناء طبيته ويجهل ألامك المتور على ، ولكنت قد تجد هناك خلقة تسهمهم ما شئت من الأساء ، وشوقي اسم واحد من سائر الأساء .

وواضح في هذه العبارات أن العقاد كان يردد كثيراً أن الحياة والئن على حد سواء موكلان بطلب القرد أو النموذج الحداث ، أو موكلان بطلب الخصوص والامتياز لتعظيمه وتثبيته . وأقرب ما مثل به لذلك زارع يستبث صنوف الثير ليشقى منها المميز في صفة من الصفات المطلوبة ، فإذا حتر بالثمرة الواحدة التي وصل فيها إلى غرضه وقومها وجدها بعشرات الألفنة من الثمرات الشائعة عند غيره ، لأنه بهذه الثمرة الواحدة يستأثر بالطالب والإقبال ، ويعنى على ثمرات الشيوخ والعجم .

وفي هذه الأفكار ترى العقاد يعود أولاً إلى لفظ الصنعة ، ويقول إن شوقي ليست صناعته هابطة ، بل يعود عليه أكثر من مرة بملوية الآداء . هذه العلوية كفلت لشعره اللبوع بين الجمهور . والعلوية مازال غاضبة . وقد تولى العقاد غلجج أعجبت هذا الجمهور ، وأخذ يفتدأ . وأكبر الظن أن العقاد كان يجارب فنتة اللغة الموروثة منذ أجيال بعيدة ، فإلجمهور مولع بالجرس والآداء ، ومن خلال الجرس يفتن الجمهور بصياغات أو أساليب . ومقرأل الناس يتناقلون قول شوقي :

وإنما الأمم الأخلاق ما بقيت
فإن هم ذهبت أخلاقهم ذهبوا

وفي هذا البيت ترى ما ورثه الجمهور عما يسمونه في البلاغة حذف الفصول أو اجتناع الكثير في اللفظ القليل . وفي البيت ، إلى جانب ذلك ، التقابل بين بقيت وذهبت ، فضلاً على التقابل بين ذهب الأخلاق وذهب الأمم . ويستطيع للمثل في الوقت نفسه أن يترك اللب على لفظ ذهب وذهباً ، ومحاولة تخلق حاسة معينة من خلال هذا اللب . كل هذه الملامح يمكن أن نسميها باسم فنتة اللغة التي حاربها العقاد . ومن الواضح أن يكون لفظ الصنعة مراداً

إلى استعمالها حتى أوضح الموقف . لقد استخدم التنوع اللغوي إذن استعمالاً سببياً . ولو قد وقفنا عند هذا التنوع لا نتجاوز، ولا ترتب فيه ما استطعنا أن نضع بعض نقد المقاد . نقد المقاد يدور على أن هذا التنوع لا يتجزأ من اللحن ، ولا يمكن أن نفهم دون نظرة معيارية . واللحن يتضمن تحليل اللغة إذن عليهم أن يفرقوا بين الوسائل والمقاييس . فتحليل اللغة ليس أكثر من توضيح منظم إلى حد ما لحاسة لحن الموت في رأى المقاد . لذلك اختصر المقاد الطريق . لم يستوفنا عند شيء من هذا التحليل . لقد زعم أنك لست محتاجاً إليه . هناك حماس قوي واضح يخفى عنه . حماس يعبر عنه المقاد حين يقول حله لغة المكدين ، لا تفرق منها إلا اقتراباً حذوياً وسلاسة أخوت حقول كثير من القراء . من الواضح أن المقاد المتخالف لم ير في المآثر والأدبي السابقة ما يقلل ما سمعته ملق الموت . اللهم هو أن المقاد يقول لنا لا تنسب نفسك في التحليل اللغوي إذا كان في وسبك أن تصل إلى الغاية من طريق قصير . يقول المقاد فيها يبدو إن تفكير شوقي ليس واضحاً . إن عبارة التضع شديدة الأهمية . فتنة اللغة يمزج من هذا التضع ، ولذلك غوصت . المقاد لم يوضح في هذا المقام رأيه . ولكن كل شيء في السياق الأكبر من لفظة المقاد يلينا هنا . لقد روينا شوقي حل نحو ما روينا البلاغة العربية . وقد صحت منذ قليل أن المقاد يجمع حل هذا الترويع . والترويع حاسة مهمة إذا بحثت البلاغة العربية بحثاً متعمقاً . هذا الترويع يبدو حل المحصور في أنفلة من البيت الأولين إلى البيت الثالث .

ومعيارية أخرى إن احتياج شوقي حل هذا الترويع يعني أنه في نظر المقاد لا يفكر تفكيراً صحيحاً . لقد خدعت اللغة شوقي حين خيلت إليه أن النقلة من تولى الموت أو ذهب الناس إلى بقاء ماكر وأبادت نقلة مستقيمة . من المؤكد أن المقاد رأى في هذا النوع من التخللات ما لا يخلو تفكير رجل مشغول منذ البدء وإلى النهاية بمعنى التنبؤ وإرادة الحياة ، والإشادة بالإنسان ، ويزوغ الحرية في ظلمات القهر والضرورة . تفكير المقاد متماثل إلى أقصى حد . ومن ثم كان اهتمامه بالتميز والغيرة اهتماماً يصدر عن قارئ لا يحسن قراءة المقاد في تضييحاته . إن نقد المقاد لشوقي لم يمحس حتى الآن تماماً نراً . إذا تمكنت قراءة المقاد ذكرت ما كان يقول الدكتور طه . شوقي لا يقرأ ولكن المقاد قارئ مهم . حله هي علامة الموقف ، إن الفتنة باللغة التي تسمى صنعة أو بلاغة تتم من ثلاثة خلفه اختلافاً جوهرياً عن ثقافة المقاد .

يقول شوقي في حله القصيدة :

تطلع الشمس حيث تطلع صبحاً
وتنحس لمسجل حمداً
تلك حمراء لى السه وهدا
أصوح النصل من سراس الجلال

من (الصنعة والافتراء) لأن المقاد مستقيم في تفكيره كله لا ينحرف ، ولا يقيس بمقاييس متضاربة .

ولهم هو أن خصام المقاد مع شعر شوقي يجب أن يبتدر واحداً من أهم ملامح الفهم الأدبي الحديث ، ويجب أن ينظر إليه على أنه ثورة على الفهم المتوارث للغة . ومعيارية أخرى كان شعر شوقي يجمع نظام الأفكار والأحاسيس التي سميتها باسم فتنة اللغة ، هذا النظام الذي يريد المقاد أن يجد من سطوته .

(٧)

حارب المقاد بعض صور العلوية ويضف الثغرات المحبوبة ، وحارب طرف البلاغة المشهورة وسطفت الأساليب التي تملو على حرية التفكير . حارب في الحقيقة الإحلاء الذي وروثنا من البلاغة لطيفة من رسوم اللغة المتعلقة بالناخبة . حله الرسم ليست هي البديع الفائق . هي أقصى من هذا وأدق وألطف . كان المقاد يتبعه ببغضه إلى جمهور واسع ، وكان يلون هجومه بلون لا يتجزأ من انفعال وسخط . ولو قد كان المقاد يعلم طائفة من الشباب في معهد أو جامعة لاحتج له أن يحل انفعالاته بطريقة أخرى . ولكن المقاد مع الأسف حرم من حله الفرصة ، وصرم البهوش الأدبي أو تغيير الفهم من غير غير قليل . ولننضم قليلاً مع بعض النتائج . يقول شوقي في وثله محمد فريد :

كل حسى على المنية ضاد
تتوالى الركاب والموت حاد
ذهب الأولون قرناً فقرناً
لم يدم حاضر ولم يسبق ياد
هل ترى منهم وتسمع صهم
غير بألقى ماكر وإياد

هذا هو اللفظ الملب ، وحله نعمة محبوبة ، حله هو التنوع اللغوي الذي كان يستعنى نظراً من هذا المقاد فضلاً عن دونه من الباحثين . التنوع بين جل اسمية وعلوية ؛ التنوع بين التعريف والتذكير ؛ التنوع بين حاضر وياد ، التنوع بين ترى وتسمع ، ومن هذا التنوع أيضاً الانتقال من صبح الإتياء إلى صيحة السؤال ، والانتقال شبه المباشرة من الموت وتوالى ركاب الأموات إلى المآثر والأدبي . هذا هو التنوع الذي شرعت له البلاغة . ولكن كل هذا كان يثير غضب المقاد لأنه يستعز فلسفته التي عاش عليها لا يجد . يقول المقاد محتاجاً : في القصيدة ما نسمعه من ألوان المكدين والشعاليين . ماذا يقصد المقاد من هذا التعليق الذي أوجزناه ؟ المقصد هو أن شوقي يمتلئ الموت دون حساب . لاحظ كلمة يمتلئ التي تستخرج أعنف ما في نفس المقاد . لقد اضطررت

رعا بلغنا في هذه العبارات ما يجلو المراد بالطبع والجوهر والصدق . رعا استطعنا أن نقول إن العقاد كان يتحدث بواسطة هذه الألفاظ الخاصة عن فن استعمال الكلمات ؛ عن بلاغة ثابتة لا تتحول الكلمات في جانب واحد ؛ فالكلمات ذات نشاط متروح . بعض الناس يقفون من هذا النشاط عند جانب واحد وقد يكون هيباً ، وبعض الناس يرون نشاط الكلمات قماراً في سياقات حيوية يعطى بعضها بعضاً كما تعطى الأضياء للدم ، وكما تعطى الزهرات العطر . يظهر أن العقاد كان يرى أن للكلمة وحدة على الرغم من تشتتها أو تنوعها . كان يرى أن استعمال الشاعر للكلمات يوظف هذه الكلمات أو يوظف تاريخها ، ويصنعها من نقطة واحدة لم تنع لها من قبل . استعمال الشاعر للكلمات يضاهف قوة الكلمات ، ويجعل ما قد يكتنفها من ضباب إلى أنوار مركزة . إن الكلمات لا تنع ما يبدو أمام أعيننا . الكلمات لها جوانب اتصافاً بالوجودان ، وهي التي تساعد هذا الوجودان على النمو .

الشاعر يضاهف سطوح الكلمات ، ويجعل هذه الكلمات أشياء حية . إن الألوان والأشكال التي اهتمت بها البلاغة في باب التشبيه خاصة لا تعيش منفردة عن سائر نشاط الكلمات أو الأشياء . اللون والشكل يغريان في حقيقة أحسن منها . والتعريف بالكلمات ليس هو التصريف بالألوان والأشكال . فليس اللون والشكل ويعد ذات يميز عن التأويل الضروري . والمخواس لا تميز عن الشعور ، والمحموس لا ينعزل عن الوجدان الداخل . وعلى هذا النحو انهم العقاد فهم البلاغة الثورات للغة ، وقال في عبارة لا تخلو من حرصه إن البلاغة أنشطت الطريق إلى نشاط الكلمات . وليس للكلمة معنى ثابت ، وليس للتجمل شكلاً معلوماً ولا هو حصص فحسب . الكلمة مجموعة قوى كثيرة . وإذا استعمل لفظ التجمل في الحصص فمن الواجب أن نتذكر أن الحصص غير للتجمل . وعلى هذا النحو تتحد العلاقة بين الكلمات ومعانيها . بين الكلمات ومعانيها علاقات لا تنتهي عند التطبيق والالتزام اللذين احظلت بها البلاغة . الكلمات تنبئ ، والغنية لا تنصع في باب التطبيق والتجاوز والتلازم . هذه علاقات الإسهام التي شنع عليها العقاد على الدوام . والكلمات حرة . نعم ، تنحصر الكلمات أو يتحرر الشاعر أحياناً من سلطان الكلمات . هذا التحرر لم ينع له الوضوح في البلاغة المرية .

ونحن حين نتعامل مع لفظ التجمل معلاً نتناسى أن من الممكن أن يعبث هذا اللفظ ببعض معناه ، أو الحصص . وتتناسى أيضاً أن الحصص لا يطابق للتجمل ، ولا يبرز عنه على الدوام . على هذا النحو دعا العقاد بطرق مختلفة غفيرة على كثير من القراء إلى أن الشاعر يجرب بعض سلطان الكلمات . كان الملامية يقولون إن الشعر يصنع من كلمات ولا يصنع من أفكار . ولكن هذه العبارة قد يساء تأويلها ، فالتنافس بين الكلمات والأفكار ليس بالتنافس الذي تستحيل فيه الكلمات إلى ملوك طرفة أو حكام مستبدين . هذا الاستبداد يتجلى أحياناً من ثابا البلاغة .

لهم شيء في نظر العقاد أن الكلمات مواقف إنسان . ليس

لقد علمنا البلاغة أن فتن بالتشبيه . يقول العقاد وعلمه جلية على اللغة . إن الغدريه البلاغة لجبل إليه أن الأشياء قلقت علاقاتها الطبيعية ، أو أن الناس قلدوا قدرة الإحساس بها على ظواهرها . رأى العقاد أن هذا الضعف في هذا الموقف . اقرأ العقاد بشيء من اللول فسرى أنه يصف البلاغة وصفاً بلياً حين يقول إن شعراء الصناعة أو عديم البلاغة نظروا إلى الملأل فإذا هو أخرج معروف فظلموا له شيئاً ، وهو أغنى المظنرات عن الوصف المحس لأنه لن يرب يوماً ففتنتي أغره ، وإن يضل فستترشد بالسؤال عنه . هذه العبارات القصيرة تعنى أن الولع بالتشبيه في البلاغة ترجان لحول دفين يجب أن يستغنى . ولكن العقاد حبل ، وكذلك سائر النقاد يظلمون من العقاد أن يقول كل شيء وهم نيام مستريحون ولا تقدموه وكروا عليه . لقد تصعب العقاد أكثر من مرة من شواهد البلاغة . تصعب من خلال كالحضال ، ولابد للتحليل من ساق فقلوا هو في ساق زنجية الظلام . تصعب العقاد من إعلاء الوهم الذي هو يمزج من الخيال في حديث البلاغة عن التشبيه بوجه خاص . وكان يسخر من ابن الممر الذي يجعل الملأل منجلاً صنع من لفظة وهو يصعد النجوم ، والنتيج ترجم . يقول العقاد ولا حصص هناك ولا عصور ؟ فإذا وراء هذا كله ؟ وجه شوقي فقال إنه منجل يصعد الأبحار فاصطاً حتى التشبيه المحس ، لأن الأبحار لا تحصد حين يكون القمر للتلجل فحسب .

(٨)

وقد وجد العقاد فرصة سالحة ليقول إن البلاغة ومن سار على منهاجها من الشعراء اختزلت الكلمات اختزالاً قاسياً ؛ فالكلمات في البلاغة العربية أشكال والأوان عارية . ويظهر أن العقاد رأى في هذه التحرية عوقاً كسماً من الحياة أو عوقاً كسماً من اللغة . للعقاد عبارات مشهورة في معنى التشبيه يتخفى في هذا العقاد ويرونها غير ما ترك العقاد من أثر في معنى النهضة الأدبية . ليست مزية الشاعر أن يقول لك من الشيء ماذا يشبه ، وإنما مزيت أن يقول ما هو ، ويكتشف لك من لبايه وصلة الحياة به . وليس هم الناس من القصيد أن يتسلطوا في أشراط البحر والسبح ، وإنما همهم أن تعاطفوا ويودع أسهمهم وأطعمهم في نفس إسهوانه زينة ما رآه يسمعه ، وخلاصة ما استطابه أو كرمه . إلى أن يقول : وما يتدح التشبيه لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس . ويقوة الشعور ويقلبه وصفه وإساع مداه وفادته إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه .

وصفوة القول أن الشعر إذا كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من خواس فذلك شعر القشور والظلال ، وإن كنت تلمح وراء خواس شعوراً قوياً ووجداناً تمرد إليه للمحسوسات كما تمرد غنية إلى الدم ونشفت الزهر إلى عصر العطر فذلك شعر الطبع برى والحقيقة الجوهريه .

لا وجود له يمزج من نظرة الأكل أو جهمه أو التلذذ . ولذلك كله يزعم العقاد كثيراً أن الكلام في الطبع والصدق يختصر في الحقيقة فلسفة في معاني الكلمات . الكلمات هي ترجمة لواقع الشيء كيف يكون ، أو هي الإحساس به كيف يملك في النفس ، وما عدا هذا الواقع عديم له . ولذلك كان الفصل بين الكلمات والوعي أدل على الخطأ . ولكن هذا الوعي ليس فعلاً ذاتياً عسفاً ، إنما هو خلاصة التلقين ومواجهة . وغالباً ما يتم الخطأ في شرح معنى الكلمات بواسطة تكبير المسافة التي تفصل بين الوعي والأشياء . وغالباً ما ترى حياة الكلمات في الشعر الرضى قد انقضت في أثر الولوج بالتطابق على الموضوع ؛ فإن الجموع إلى الوعي مثله أن تعريف الدلالة في ضوء المطابقة خطأ جر إلى أسطه .

لقد سخر العقاد كثيراً من شعر البلاغة لأن الكلمات فيه تنفذ حياتها الدافقة ، وتستحيل إلى تفصيصات يسيرة ليس بينها وبين هذه الحياة نسب واضح . وبعبارة أخرى زعم العقاد أن الكلمات قد تستلذ أو يستهيا القسم بحيث لا يعطى بعضها بعضاً إلا كمثل القليل . رأى اللغة في مغائر البلاغة تتناول يمزج من نشاط الوعي الذي يضيف بعضه في أثناء بعض لأنه يرى إلى الكمال الذي هو فوق الألفاظ . ولا شك أن وقفة البلاغة والبلاغيين قد تكون درساً نافعاً في التحليل من معوقات النمو والبرهني أو للمرج الحلاق الذي لا ينظر من شبهة اللب والطلاقة . فإذا ضاقت بعض القراء بهذه الاصطلاحات أو بعضها فلنذكروا أن خطاب العقاد كان موجهاً إلى القاريء العام والقاريء للمثقف على السواء ، وأنه كان حرصاً على تغيير ما نسميه بالحق العلم وليس حرصاً على مصطلحات لا تنفع في خارج قاعات الدراسة المتخصصة ، المتلفة على ذاتها

(١٠)

إن الأسس العلمية التي قامت عليها البلاغة والتلفد العربي (الرسمي) دون استثناء أن الحقيقة العلمية تستند إلى برهان أو استنتاج ، أو تحتاج إلى دعم وصدق . فلذا فقدت هذا الدعم فقدت قدرتها وقيمتها . وهذا واضح كل الوضوح في أحد دعائم البلاغة العربية فيما ساه به عبد القادر باسم أسرار البلاغة . ولو أعادنا نستشر كل شيء عما جاء في هذا المقال لاتسعت أمامنا ما نريد أن نوجزه .

ولهم هو أن العقاد تأثر على هذا النظام ، لسبب بسيط هو أنه قرأ وودزوت . وكتابات وودزوت ليست إلا ثورة مركزة على البلاغة . وهذه قضية سهلة . فلا غرابة إذا وجدنا العقاد يقول في أماكن كثيرة إن الشعر هو حقيقة علمية نشطة لا تستند إلى برهان خارجي ، ولا إلى استنتاج بلغمي المألوف . الشعر يعمل برهانه في نفسه ، أو يعمل صدقه في داخله . وإذا ما يكن يذمن استعمال لفظ البرهان فالمعاطفة هي هي البرهان ، ولطوبنا حين نقرأ الشعر نتعرف بأنه حقيقة . واعتراق القلب في رأي وودزوت ثم العقاد

للكلمات وجود موضوعي يمزج من الإنسان . الإنسان يصنع الكلمات ليصنع مواقف أو اتجاهات . ومن خلال لفظ المنجل قد يعبر الإنسان عن موقف معين من فكرة الحصاد ذاتها . وعلى هذا تنظر الكلمات ضباباً حتى يستعملها الشعراء . فلذا استعملها الشعراء صمت ثقافة الشعوب ، وغابت الكلمات آخر الأمر لأنها لا تبعثها ؛ غابت من أجل أن تتيح الفرصة لظهور غيرها من الكلمات ؛ وعلى هذا تظل لغة الفن عام بها شوقي وعلمت بها البلاغة وبعض أطوار الشعر العربي بوجه عام .

لا علة كان العقاد يدعوم من خلال هذا كله إلى قرأة ثانية للشعر العربي لا تحظر لكثير من الأفعان . إن الكلمات آخر الأمر إذا استعملت في الشعر جعلتنا نعيد اكتشاف الأشياء التي ترمز إليها . لكن البلاغة وشرح الشعر من القدماء وكثيراً من اللغويين ظنوا أن للكلمات وجوداً مستقلاً عن استعمالها . إن الكلمات في البلاغة وعند الشراح لم تكشف ككشاف ملامحاً لأنها فتا يلفظ المطابقة التي يعبر عنه العقاد بطريقته أو بجاز الخصاص حين يذكر المصورة الشمسية . إن الكلمات حياتها ومعانيها هي حياة الوعي الإنسان ذاته . ومن المضحك أن هذا قد غاب عن صناع المعجم وصناع البلاغة في بعض الأحيان على الأقل . لم يكن هذا المبدأ واضحاً وضوحاً نظرياً كلياً .

(٩)

إن حياة الكلمات هي نشاط وحياتنا . وإذا ذكرنا الوعي عندنا إلى صوم العقاد السابقة التي كان يرمز إليها بأشياء متعارفة . هذا النحو من النظر لا يجعل هدير الموج أو هدير الفصول معنى متميزاً من نشاطنا النفسي . إننا دائماً على أن نزل الكلمات عن مواقفنا ، أو أن نتصور أن مواقفنا متميزة من معاني الكلمات . وطبقاً لهذا الدأب تعود في معرفة معاني الكلمات إلى حالة وهمية نسميها باسم الأشياء أو الإشارات الثابتة . وليس هناك إشارة ثابتة . فضلاً عن أن الشعر كثيراً ما يستغنى عن هذه الإشارات (الوهمية) . فلذا ربط أبر الطيب بين الموج والفصول وليس يعني من ذلك أن الموج يشبه هدير الـ حول . الواقع أن الموج والفصول لا يتشابهان ؛ ولذلك كان الربط بينهما فعلاً ذاتياً أو وحيّاً خاصاً . كذلك الحال في المعجم وهنداب المنقش ، فهي لا يتشابهان . وعلى كثير ينم عن خطأ أساسي في البلاغة العربية في موقفها من معاني الكلمات وتفسير الترابط بينها . ألق العقاد على أن الكلمات ليس لها في معظم الأحيان معنى مستقل عن وحي الإنسان ؛ فهنداب المنقش في قول امرئ القيس :

وقبل العذارى يرتجبن بلحمها
وشحم كهنداب المنقش الفضل

في فصل قصير . وحينئذ نُشر ديوانه قلم له الدكتور طه والأستاذ أحمد أمين والأستاذ أحمد الزين . وقال الدكتور طه في عبارة لا تخلو من لباقته المشهورة : « إن صبرى يتمتع بجملة من الشعر » . ولكن العقاد يقول إن بلاغة صبرى ما بلاغة صبرة النائم المريض ، كل إنسان فيها ينشئ الحركة ؛ لا يسمع فيها إلا الهمس ، ولا يحس فيها إلا اللس .

ولا أريد أن أكثر عليك ، ولكني أريد أن أستشهد لك بيت واحد لتعرف أن العقاد حارب شعراً رضى عنه جمهور واسع ، أو عدله « للمختصون » تجديداً صالحاً .

وعزيمه ميمونة لسو لامست صخوراً لعاد الصخر روضاً أزهرها

ويستطيع المرء أن يلاحظ هذا التناقض بين الألفاظ بين اليمين والملاسة ؛ ويستطيع أن يرى أيضاً أن هناك تقابلاً بين عزيمتين إحداهما ميمونة والثانية غير ميمونة . ويستطيع أن ترى أيضاً أن اليمين والملاسة هما سبيل الإزهار أو الإنبات أو حياة الروض . ويستطيع أن ترى اليمين والملاسة وقد أسبقا على هذا الروض صورة أو حالة نفسية معينة . كل هذا الكلام قد يروق ، وبخاصة إذا احتل المرء بالتفصيلات وما قد نسبه الحركة الداخلية للألفاظ وتفاصيلها .

ولكن العقاد كان يؤمن بأن البلاغة خادمة الحياة . ولذلك أكره هذه الملاسة الميمونة ، وأرى أمامه صورة لا تعطين مشقة الرضى . كان يرى البهجة بالحياة « أروع » من ملاسة غيبية تحقق كل شيء في حال أقرب إلى النوم منها إلى المكابدة ؛ لأنها تتطلع إلى قوة خالية تستغاد ولا تعاقب .

هذه هي الغيرة على التكوين العاطفي للإنسان ، أو الغيرة على الفلق والملائكة . وهذه هي القضية الأساسية . إن كثيراً من مشغول التحليل اللغوي قد أقلق هموم العقاد أو لم يستطع القيام بمصاحبة أكثر إفادة .

ولم يكن العقاد ينكر أن شوقي مجند أو صاحب طراز خاص من التجليد . هذا شيء لا يحتمل الشك ، إلا إذا كنا مولعين بسرعة الفرامدة . ولكن العقاد أكثر غير قليل من بلاغة شوقي أيضاً . ولكن المحصن الأساسي بين العقاد وشوقي مداره طريقة النظر . بلاغة شوقي أقيمت نوعاً من الأزواج بين الإحساس الغيبي والبهجة أو للروح . فإذ كان الإحساس الغيبي فلا بهجة ، وإذا كانت البهجة فلا إحساس غيبي . وهذا هو الانخفاف في التفكير دون مراد في نظر العقاد . قل ما شئت في عبارات العقاد الحادة ؛ وهي عبارات كانت تقوم على الشعور بأنه يخاطب الناس من مكان بعيد . كان مدار الحصاص هو روح الإنسان . وإذا لم تستعمل هذه العبارة أو مثناها فسوف تختفي في الظلام . لقد خلط شوقي في تكريه بين القسوة والاعتبار والبهجة والغيب ، وأقلم لنا صرحاً غير

أسمى من غيره من الشهادات . ومعزى ذلك أن ما يقتره القلب أو تجرده به العاطفة ليس خاصاً بنفس واحدة أو ظروف معينة . ففكرة الحقيقة العامة التي ورتت عن أرسطو صاحبت عقل وورذورت فيها يقول داليد حيثشر في كتابه « انجملات النقد الأدبي » .

ولكن كثيراً ما يقتره القلب في البلاغة لتحيل لا حقيقة . وقوانين العقل في البلاغة كلها متميزة من قوانين المعالجة التي تحكم الإزراك الحسى . هذه القوانين التي عن يديرازما العقاد . والعقل في البلاغة العربية هو القادر على الانجاء إلى الخارج . ولكن العاطفة في كلام العقاد المتأثر بورذورت لها أسلوبها في هذا الانجاء . العاطفة ليست انطواء إلى الداعل كما يفهم من نظام البلاغة .

العاطفة موصولة بهذا الوجود الذي نعيش فيه . هذه واحدة . والثانية أن البلاغة إذا نظرت في أمثلتها وطرق التأمل هذه الأشلة جميعاً كانت شيئاً غريباً في نظر العقاد ، لسبب بسيط أيضاً . إن العقاد قرأ الشعر الإنجليزي ، قرأ كرلرديج وورذورت وشلر ، وقرأ آخرين . ولم يكن من همي في هذا المثلل نوع من أساليب الشرطى في رد الأفكار . والعقاد يحسم كل شيء وعمله إلى عقله هو . واللهم أن العقاد رعا أدرك أكثر من أى رلد آخر أن البلاغة الدالعة السكاكية تشريع لروح البؤس ، وليست بأى حال غذاء أو جبهة بروج الحياة . ويستطيع أن ترجع بوجه خاص إلى كتلتات وورذورت . تستطيع أن تعرف الكثير من خلال هذه البهجة معرفة لا تنقصها الثقة .

إن مفهوم العقل في البلاغة يمزول عن التماثل وما يشبه الانتباه الذى نصل بواسطته إلى خبرات كثيرة لا يمكن أن يسفى عنها . كانت البلاغة تقول إن العقل هو القادر على الصلة ويلوخ العالم ، وكان وورذورت لم العقاد يقولان إن العاطفة ليست إطاراً فريداً . العاطفة بصيرة وليست متمسكة على نفسها أو قاعة بكيانها الشخصى . لقد دخل وورذورت على فكرة العالم الأرسطية من باب العاطفة ، واستحدثت هذه الملاسة الصعبة على ما هو فردى وإنسان وطبيعى .

(١١)

ولم يكتب العقاد بالثورة على البلاغة القديمة ، بل ثار على البلاغة الحديثة التى قام عليها تجديد الشعر فيما سله في ١٩٣٠ باسم الجليل الماضي . ثار على بلاغة إسحاق صبرى وبلاغة المتفولطى ، فضلاً على ثورته التى لا يذكرها الناس كثيراً لأن على جبران ونعمية ، وثار على بلاغة ثالثة ودايمة عند حفى ناصف وعبد عبد المطلب . ثار على بلاغات كثيرة ، بعضها قديم ، بعضها حديث . وكان في هذا كله ذا منطق واحد .

والناس يحتاجون إلى التذكر أكثر من حاجتهم إلى التعلم . الناس يحتاجون إلى مدافعة بعض مفهومات العاطفة في الشعر الحديث . ولم يكتب أحد من إسحاق صبرى غيراً عما كتبه العقاد

الأخلاق تفهم في إطلو طلقه من الأوامر والنواهي ، أو التحيز والإملاء . وطبيس أن العقاد القاريه للخص تعلم ثم علم الناس أن المبدأ الأخلاقي الذي يتنم به الشاعر لا يقوم على هذا التحيز وإنما يقوم على التمثل والاستعجاب دون عولق .

لذا تفنى العقاد طول حياته بمعركة النفس ؟ لأن معركة النفس تنفى معرفة العالم ، ولأن المهجة بالحياة أداة الحقيقة الشيطنة .

وبعض النقاد الآن يصورون أن شئون التحليل اللغوي نستقيم بفير فلسفة ، وهذا غريب . وللمهم أنهم يصورون أيضاً أن شئون التحليل اللغوي تتصف أو يجب أن تتصف في مثل هذه الملاحظات القائمة على الاستبطان ، وهذا غريب أيضاً .

ولهم أن كل شيء يدل على أن العقاد قرأ فكرة النبطية بالحياة ، وأدارها في ذهنه ، وأخرجها خرجاً شخصياً جديراً بالإعجاب . قرأها وقرأ البلاغة وقرأ الشعر العربي . ولنا محتاجين إلى شهادة شخصية من العقاد بما قرأ وما لم يقرأ ، لكل القارئ تدل على ما زعمنا .

كانت الغبطة بالحياة التي يسميها أحياناً باسم الحرية وأحياناً باسم المصداق ، أثيرة عند العقاد ، لا من أجل الخلاص من البلاغة فحسب ، بل من أجل التجميع العربي كله . ولم يكن البحث يعني في جوهره شيئاً أكثر من تنمية هذه الحاسة ، وكشف العوائق الثامنة . وربما استطعنا أن نقول على لسان العقاد أو بنقله إن البلاغة شبه عليها الفرق بين البيان والعجز عن استعجاب المحسوسات . ومن ثم نقد العقاد شعراً كثيراً لأنه يحكى مجردات ولا يهتم صراحةً للمحسوسات التي تستوجب في تعاملات وإعلاء . ولا شبهة في أن هذا النوع من « الخروج » يمكن في استطاع شيء قبل ثورة النقد الحديث .

لحل هذا كان العقاد يستعمل لفظ اللغة أحياناً في ازووار ، لأن اللغة تعنى عند كثيرين ما لا تنميه هذه الفلسفة . كان لفظ اللغة عنده يعني أحياناً البلاغة لا أقل من ذلك . ولذلك يترجس العقاد من إحالة بعض معاصريه إلى لغة صنعت نظاماً حكماً يوزن أن تعيين الحرية الباطنة على الرغم من .

ولا أخرى كيف يمكن أن يحل استعمال لفظ اللغة في تراث العقاد الواسع محلاً واحداً ؟ ولا أدري أيضاً كيف تتعامل ثورة العقاد على مفهوم الحق الروبوت من البلاغة . ومن أجل ذلك قال إن الشعر لا يقوم دائماً على ممان . قد يقوم على حالات نفسية تتمتع في سياقها كالية ، لأنها تقوم مقام الإحالات ، وتتبع بموضوعية وثقة .

هذه فتنة اللغة أو فتنة السنين أو فتنة المواراة والغيب أو فتنة الميزة أو فتنة ضياع الإنسان . فكيف يمكن أن تعرف البلاغة على حقيقتها دون سند من للغة ناصجة . هذا هو صوت العقاد .

كان شوقي يعلم بصيرته الشاعرة أن للدر فتنة في الشعر والبلاغة ، وأن نظام اللغة أو نظام حروف الشعر— إن استعملنا هذا

مؤلفات الأجزاء . وهنا لا بد أن تذكر أن الدكتور طه قال مرة إن شوقي يحدد تعديداً ملتصقاً . إن شوقي كان يحدد كما (يحدد) الحية الرطاطه . ولكن العقاد لا يعرف هذا النوع الذي تشته به القسوة والبالغة . قال إن شوقي لم يستطع أن يؤلف تأليفاً بالطين بين المتناصر ، أو قال إن شوقي لم يفهم روح المهجة بالحياة وأصالتها في التأليف بين الأفكار ، واستشهد العقاد على مهاجة هذه البلاغة التلقيفية بطريقة مازال محتاجة إلى التروى . قال العقاد ذات يوم ما الذي يدهو شوقي إلى أن يسأل شكسبير عن الموت وعطله ومن الدندان وقد حيث قليلاً أو كثيراً بروح الإنسان . ويعبارة أخرى كان شوقي يرى الفن بمنزل من التشيع للحياة أو الإنسان . والتشيع بدهاة لا يعني إنكار ما يلحق بالإنسان من هزيمة ، ولكنها هزيمة إنسان .

لماذا استوقفنا العقاد عند شوقي في ربيعياته ؟ لسبب بسيط هو أن الربيع هو فصل المهجة بالحياة ، ولأن الربيع والمهجة بالحياة هما مما تحركه الاتيمت أو النبوض .

ولا أطيل عليك فقد كانت حروم العقاد لا تنوجه أحياناً إلى التلكؤ واللغة نسج معقد من التحليل وتحليل اللغة . نسج عظيم ولكنه نسج المتكويث في رأى العقاد .

دعني أقتب مرة أخرى عند بيتين لشوقي . قال العقاد . وقد نشرت لشوقي رحمه الله مسودة قصيدة واحدة هي قصيدته التي نظمها على قبر نابليون ، فإذا فيها بيت يقول :

وتوارت في الشرى أجزأؤها
وسناها ما توارى في السنين

ولكن البيت انتهى عند الفراغ من القصيدة هكذا :

قد توارت في الشرى حتى إذا
قدم العهد توارت في السنين

وكثير من القراء يفضلون صوغ البيت الثاني ونغمته ، وتستطيع أن ترى سياق الأفعال هنا ، حيث يتوارى كل شيء في هدوء وعدوية دون معاناة . ويستقر لفظ السنين بسلطانه أو جلاله (في أذهان كثير من القراء) . « كل شيء فيه ينسى بعد حين » — كما يقول شوقي أيضاً .

كان العقل هو البصيرة أو الكشف في البلاغة ، فإذا أحوزهم قالوا إننا أمام ادعاء . وكانت المحبة هي هذه البصيرة عند العقاد . كان الشعر في البلاغة والنقد العربي بمنزل عن الأخلاق ، وكانت

جيداً لا يخفى. هو من شأنه ؟ ولكن المقاد كذلك ذورسالة ، ولكن رسالة أمية . لكن التقاد يارمون في تسيان هذه الرسالة . وقد أصبح النسيان من خصائص هذا الزمان .

نسى الناس أن المقاد أثق جداً كثيراً في عبارة فتنة اللغة ، وأقولوا غير قليل من كلامه تأويلها خلطاً مبنه سوء الفطن والتماثل للصوم . وأثقف المقاد وثقا طويلاً في تبيان الجانب الوجداني من الكليات ، وراح يشرح بطرق مختلفة كيف يفهم هذا الجانب . وقرأ شعراً غير قليل قراءة عاد الناس يففلوها ، وهي من أكثر فصول القراءة إمتاعاً وعمقاً وخصوصية . وسأفرد لها حديثاً آخر مستقلاً ، ولكني حرص على أن أقول قبل أن أكتب إن المقاد كان يقول بلغة أخرى قريبة إن سوء إدراك معالي الكليات لا سبيل إلى علاجه دون نظر في ثراء الفكر . وراح يقول بطرق مختلفة إن الناظرين في أمور اللغة يفتنون بما لا يفهم به متقف واسع الإحاطة بنشيط اللمن . كان المقاد يعلم أن شؤون الكليات كثيرة . وكان يرى من واجبه أن يحلل جانباً بعد آخر . هناك حصول الكليات الذي يفغل عنه كثير من القراء أو يتهلونون في أمره ، أو هم يرون في مسافة الوجدان متافساً ، لأنهم ليسوا مدقة فلسفة للوعي المتكامل على نحو ما كان المقاد . هذا الوجدان الذي اختلط أمره على نحو ما سمعت . وهل يستطيع المقاد أن يقي بوجدان لا تدعمه ثقافة تخرج المجتمع العربي من ظلامه (١٤) . وهناك إلى جانب ذلك موقف الكاتب من القراء . وقد بين المقاد كيف كان تطور الأساليب الحديثة في بطن داخله تطورا في هذا الموقف . وكان يسمى بعض الصلات بين الكاتب والقاري باسم الموقف الخطي . وتتأني الناس عبارة المقاد لهذا الموقف ، وأسندوا إلى غيره شيئاً سبق إليه سبباً لا شبهة فيه . وتتأني الناس كذلك حديث المقاد عن موقف الكاتب من موضوعه . ومن هذا الوجه بعض وقتلت المقاد عند تلمذج من أدب المتلوطي . والغريب أنه كان يستعمل لفظ اللغة أحياناً استعمالاً لا يوجب عن التصحيين في القراءة . كان يطلق هذا اللفظ ليعبر به عن وجدان لا يأذن به ، وكان يطلقه ليعبر به عما سمعته نهاية عنه باسم فتنة اللغة . وكان يطلقه ليعبر عن موقف الكاتب من القراء ، فضلاً على موقفه عما يكتب .

وكان يرى من واجبه من حيث هو معلم أن يشرح هذا كله وهو يكتب في صحف سيولة . كان مشغولاً بادعاء بأن يجتنب الجمهور إلى كله لا أن يخطئ عن إلى الجمهور . وكان يرى أن علاقة الكاتب بالمخاطبين من أهم شؤون البحث في نشاط اللغة ، لأن اللغة أولاً رسالة تنوير .

وعلى هذا النحو لم يتخل المقاد في نظرها عن الاهتمام باللغة ، وكيف يسع مجال أن يتجمل المقاد الشاعر هذا المجال ؟ ولكن غير قليل من القاد بلد لهم أن يهتموا كذلك شعر المقاد . وإعجاب

اللفظ وافترضنا دائماً أن للشعر العربي أعمدة كثيرة لم تكشف بعد . أن بعض هذا النظام يستحيل الدهر ويتطلب له ، وضمفله أو يجمه . ماذا صنع شوقي في البيت الذي تتلوه ؟ لقد استغنى الدهر من بعيد ، أو جمه ينداً سلفياً للمنى ، أو جمه إطراراً غنياً ، ولكنه على كل حال موجود ، لعب به أو لعب معه دون ما مواجهة . لا يد أنك تعلم أن الحكم نوع من التحيز ، وأن الحكم لا يبطل لأنه تحيز ، وإنما يبطل إذا كان تحيزاً رديئاً . هذا هو منطق المقاد .

(١٤)

لقد نظر المقاد إلى الشعر العربي باختياره تأويلها لطيفة الإنسان . وكان هذا التأويل واضعاً عنده لا يمحتمل للسلبية . لم يشأ المقاد أن يقوم بتحسين الشعر . كان يرى التحسين جهداً لا ينفع إلا إذا استقام العمل مع طائفة من مرامي النزعة الإنسانية . وبعبارة أخرى كان مطلب النمو عنده يمزج من الدفاع للمبدول أمام كل نص . الدفاع أو التعاطف الذي عرف في بعض الأجيال التالية كان نوعاً من المراتبة الذهنية الذكية التي لا يتحرج المقاد من بعض آثارها . لقد عنت هذه المراتبة على التمييز بين الشعر الجيد والشعر الرديء ، وأصبحت أدل على عقل الناقد لا على قدرة النص المقروء . ولم يكن المقاد يؤمن بهذا الغرب من التسامح الذي يضي على فكرة الخلود ، أو يضي على مطلب أساسية في تقويم الإدراك والشعور . إن تصحيح الإدراك والشعور يحتاج إلى عمالة عند المقاد إلى نوع من التحيز . ولا ريب كان كشف الجانب المحصنة للنمو عملاً مطلوباً ، وكان المقاد يدرك إدراكاً جلياً أن للمجتمع العربي حائل بما يحق ، يحتاج إلى فط ثاني من انحاط الاستيعاب والتفويض . ولم يكن هذا النمط الثاني مجرد بدع من النقد الذي يحق طائفة من الناس نسيهم القاد والأجيال والمعلمين . لقد كان طرق النجاة من المرات الذي يلمس في غير خواة . كتبت مسألة الشعر الرديء هي بجها عند المقاد مسألة المجر من الحياة ، فكيف يقبل التحسين الذي يعنى على الشعور بالقروق .

إن التعاطف بغير حدود قتل للاختيار وواجبات التمييز . كذلك يحل المقاد تعريف القدماء بأدب أي الملاء ، ولكنه يكتب عن أي الملاء ورسالة الغفران ، والسفر عند أي الملاء ، ورأي أي الملاء في المرأة ، ويتصور أي الملاء راجعاً إلى الحياة الحديثة ، دون أن يحيل على شيء من هذه الشروح . كان المقاد مهوماً بالنهضة . وهو لا يرى كلفة هذا المم . أبو الملاء أو المقاد مهوم بالإحساس بالواجب ، وأين صدق هذا الإحساس في التراث اللغوي حول أي الملاء ؟ أبو الملاء صابط في تيمته . والفصح في الفتنة من ملاحح النهضة . وأين هذا الفصح في ذاك التراث ؟ المقاد مشغول بأراء أي الملاء في المرأة ، متجاهل خدمة المرأة لواجب الحياة . فهل يستطيع المقاد في هذه الشواغل أن يذكر بغير تراث

(١٤) إن أصله الحسية في للمجتمع المصري موضوع غيب في تراث المقاد ، وهو بلغة شديد الصلت بفهم القراءة الرديء ، ويجب أن نتردد له أبعد كثيراً .

عند ما نسميه طابع السلفية وحرارة العاطفة دون أن يمتد البحث إلى جلورها أو تأثيرها من الفكر . والفكر المتوتر هو خلاصة ملكات مجتمعة ، ولكن الذين خاصموها العقاد يمتدحون عن تلقؤ هذا النحو من بحث نشاط الكليات . وهم في الحقيقة يتحيزون لا قد يسمى للمعانى الغنائية تحيزاً واضحاً . وربما كانت المعانى الغنائية أو كثيراً ما تكون أدل من فهم ضيق نشاط الكليات . فنشاط الكليات هنا مهما يكن قيماً محدوداً ، لا يجمع في داخله أنساقاً شعبة ، ولا يؤلف بين التليينات ، وهكذا فرق العقاد بين الماجزين عن تلقؤ هذا التكليف والقادرين عليه . أو قل إنه وصم الذين يهتمون بشعره بالغلظة عن المزاجية بين الطبع والعقل ، أو العجز عن استيعاب مؤثرات الحياة جميعها وبعضها عضماً تتخلل في السلفية والذهن في وقت ما .

وأنا أكثر ميلاً إلى ما يقوله العقاد ، فموقف العقاد من اللغة موقف متحيز جداً . وبمازال العقاد يلزم الذين لا يتفقون نشاط الكليات ، أو لا يتفقون التفاعل بين جوانبها وتداخلها . والعقاد كان يؤمن بأن الكليات الوحيدة الجانب متميزة من الكليات أو السياق الذي يستوعب الكثير . وإعطاء السيادة لكلمة الشعور أو الوجدان يجب أن يفهم كل وجهه . ويجب أن يفهم كل موقف لا يتصلح فيه ما للوجدان وما عليه . وقد كان العقاد يرى أن الناس يفهمون في مآزق السرف المعاطى دون دراية كافية هذا التفرع أو مفهية الدهشة إليه . وكان يرى الجمهور يميز عن أن يقرأ شعر المجنون وأضرابه ، وابن أبي ربيعة وابن منذر والحسين الضحاك وحده عجزد وغيرهم عن حلا حلومهم ، وغنى في ليلاهم . ومظهر هذا العجز عند العقاد أنهم لا يفهمون إلى ما قد كتبت هذا الشعر أو ذلك من سرف متميز من التضج المعاطى . ولا ريب أنهم العقاد الذين يهتمونه بأنهم عتاجون إلى درس قاصر في مفهوم العاطفة الناضجة ، أو أنهمهم بالمعز من التحليل للنشر لنشاط الكليات . والحقيقة أن معظم القراء يميلون إلى إعطاء ما يسمونه في لغة ما باسم الإحلال أو الاستعمار أو الصلوى الانفعالية قيمة ، ويسنون أن هذا كله لا يندل على أن التفاعل مع الكليات تعمل قيم . إن كثرة اللغة النظرية في النقد الأدبي لا يمكن أن تحصى الاعتراف أو الفروق الحافلة في القراءة العملية للتصوير . وجدير بنا أن نولي هذه المسألة ما تستحق من دراسة .

(١٣)

إن التفاعل مع اللغة عند العقاد تذكره مفيدة لنشاط المعاصر الغلغ في تلبية البنيانية والعلامات . فالعقاد لا يؤمن بأن اللغة تنقل بعتلى الحساب أو للنطق . ولا تفهم اللغة بعزل عما يسميه القيم الوجدانية . ولا يفرق تناول اللغة في هذا الباب عن تناول الجمال والحب والأخلاق للتل . والقصد بالقيم الوجدانية هو الاستيعاب الذي يشرى مزاجاً من اللغة والغرابية . وقد خالى فريق كبير من الباحثين الذين غنوا أن العقاد لم يعرف غير طريقة التحليل

شعر العقاد دون استعراض أكثر الأشياء دالة على الفرق الشاسع بين رؤية العقاد للغة ورؤية جمهور واسع من الخاصة والعامة .

لا محالة كان هذا الموضوع الأنحصر حساساً . ولو قد تمتعته لا اضطررنا إلى مواقف من الخصام قد يضل فيها الرأي المستر أو الحكم الموضوعى . ولكن لا نستطيع إلا أن نقول في شيء من الثقة غير قليل إن فهم العقاد لنشاط اللغة كان شيئاً مختلفاً اختلافاً أساسياً من فهم الذين اهتموا بصعومة العقاد . إن الشعر يصنع من كليات . هذا كلام له عسى أن به العقاد . لقد بذل العقاد جهداً غصباً في تمحيص ما يشوب هذه العبارة من خلط في الأذهان . وراح العقاد يقول إن الكليات ليست ذات سلطان مطلق . وقد أوفى العقاد كثيراً حين رأى الخصام غير المحدود بين الكليات والأفكار في مقلوب كثيرين . وكتب العقاد شعراً لا يشبه شعر آخر ولا يفنى عنه شعر آخر . ولكن خصومة شعر العقاد تعنى في مقلوب العقاد الباحث نفسه أن البيئة الأدبية منتشة على نفسها ، وأن هناك تفاوتاً شاملاً في إدراك ما يسميه العقاد باسم الشعور واسم الغلاء واسم الفتنة بالغة التي لمعت بعقول كثير من القراء الذين قرؤوا غير الشعر المرى . كان العقاد فريداً في هذه الثورة الضخمة التي مازال محتاجة إلى مزيد من المراجعة . إن دروس العقاد في اللغة واستعمالها الشاعري لم تستوعب استيعاباً كافياً . لقد استعمل في النقاش بعض المصطلحات الرديئة ، وخلل إلى الذين خاصموها العقاد شاعراً وباحثاً أن شئون اللغة تمتنع بكونت قابع حتى في أذهان المثقنين القادرين إلى البيئة الأدبية بشيء من قراءات غريبة لم تمتنع الأذهان . ومساءلة القراء التي لا تمتنع الأذهان أهملت أيضاً عقل العقاد . ولا شك كان هناك تشقق في حقل بعض هؤلاء ، يفرزون نتاجاً مختلفاً عن النتائج المرى من بعض الوجوه . ولكن هذا لا يهضم في رأى العقاد الناس من الحائط والعمود إلى السلطان غير المحدود للألفاظ . على هذا النحو لا يشبه العقاد أو لا ينافسه فيها نرى باحث آخر .

لقد جعل جمهور القراء ما قد يسمى باسم الفكر أو محصور الكليات بحيث يتوارى في بعض الأحيان أمام ما نسميه باسم الخيال والعاطفة ؛ وتنامى هذا الجمهور أو فرق بين الشعر والفلسفة نظرياً حاداً لا يسمح به العقاد . فمميز القارئ عن أن يقرأ في الفكر حظ الخيال والعاطفة كمميز عن أن يقرأ في الخيال حظ الفكر . ومن الصعب أحياناً أن تميز بين شيئين تسمى أحدهما باسم الفكر وتسمى الآخر باسم الخيال والعاطفة . ولكن العقاد يصر على أن الفكر لمى لا يخلو من سلفية شاعرية ، أو يصر على أن الخيال لا يخلو من فكر فلسفى . والمهم هو أن النظرة الشاملة إلى الكلمة أو الكليات في رأى العقاد نظرة قاصرة ، والقارئ يميز عن أن يفهم حظ العاطفة لأنه عاجز عن أن يصلها جميعها أو أدائها في التثبات أو الصمود .

وبعبارة ثانية أنكر العقاد التفرقة الشاملة بين السلفية والبديهة من ناحية ، والفكر من ناحية ثانية . وليس من الممكن أن تقوم جوانب الإحساس بعزل عن التمثل . وليس من الممكن أن تنف

الباحث وموضوع بحثه . هذه العلاقة التي تصفى معنى جديداً على الموضوعية .

والمهم هو أن النقد المعاصر خليق بأن يعود إلى تراث العقاد ليحمس أموراً ثلاثة : ثورة العقاد على البلاغة ، وفترة اللغة ؛ ومحاولة دعم فلسفة حاسمة بالكمك الأدبي ، والثاني للغة من طريق الظاهرية التي أجعلها معظم الذين ناقشوا العقاد . ومن خلال الاهتمام بالدلالة على نحو ما قالت الظاهرية كتب العقاد فصولاً غير قليلة جديرة بالقراءة في فلسفة العربية ، وحاول مناقشة معارض بنيتها بغير الأسلوب الشائع في هذه الأيام . وما من إنسان يستطيع أن يزعم في بساطة أننا قد صعدنا بلا حشرات فوق الأفق أو الأفق التي أضاعها العقاد .

وإذا كان العقاد قد اجتمع على المحصور فتنة اللغة فإن المازن أيضاً كان على ذكر هذه اللغة الموروثة . وكلامها يذكرنا بما يمكن أن نعنون له باسم فتنة التحليل اللغوي المتعارف في هذا الأيام . ولا ريب أن ضمير المازن والعقاد معاً من خلال حاسة أدبية وتقديرية رفيعة كان يستوجب خفاض هذا التحليل أيضاً ؛ ذلك أنها شغلا بالقيمة والتقوم ، أو شغلا بتصحيح مسيرة النقد والأدب جميعاً ، وعرفا من خلال هذه المشغلة ما يجزم وما لا يجزم بسهولة من شئون هذا التحليل .

وأية ذلك أن المازن نفسه تناول أدب المتفوضى كما تناوله العقاد . ولكن المازن بخاصة راح يتأمل لغة المتفوضى أو يستقرئها استقراء غلية في اللغة ؛ استقراء من فهم علاقة التراكيب بالمتن . وفيه علاقة كانت موضوع مشاحة واسعة . فهم المازن سيطرة بعض التراكيب على المتفوضى ، وحل المحصور هذا الذي يسميه النحلة باسم لقول المطلق . وكان يرى حركة لقول المطلق حركة غير « صحيحة » . وربما خيل إليه أنّ فتنة هذا التركيب وما إليه قد حبيت إلى المتفوضى ما كان يستطيع أن يتجنبه . ولم يشأ المازن أن يطنطن بعبارات خلافة ، ولم يشأ أن يقول إنه يجتزع طريقة غير مألوفة . وسبب ذلك فيما يظهر أن كلا الباحثين ، المازن والعقاد ، كان يرى أن ما يؤيده التحليل اللغوي ربما يدركه القاريء الفطن الذي يدرك النص إدراكاً جليلاً عاماً ، وبخاصة إذا كان مهتماً بالقيمة . وراح المازن يتبع بعد ذلك ما نسميه باسم الإمطاعة غير الناضجة ، التي استولت على المتفوضى . والمهم أن المازن نسي في أثناء ذلك مسألة لقول المطلق ، ولم يشأ أن يجعلها مفتاحاً صريحاً لتعلاته في حبيب تفكير المتفوضى . لقد رأى أن النتائج الواحدة يمكن بلوغها من طرق مختلفة ، وأن من لا يستوقفه لقول المطلق لا شك يستوقفه اتجاهه للمتفوضى بعملة في التصور ، ومن ثم تلاشى لقول المطلق في عقل القاريء . وما كان المازن ليخطئ « دلالة الظاهرة التي اكتشفها ، وأنها يمكن أن تكون مفتاحاً صالحاً . ولكن كلا الراثنين همه لم أكبر هو صحة الإدراك ، أو صحة توجيه الأدب لتشرون هذا الإدراك .

وهذا الموقف على المحصور خلاصة فروق كثيرة بين عهدين .

والحقيقة أن فلسفة الظاهرية نؤذي في تناول العقاد للغة دوراً لا يمكن إنكاره . ومن خلال هذه الفلسفة كان يشكل ما يقروه في صورة تليى احتياجات الشاعر العربية الأساسية . وربما ترك العقاد الظاهرية مختصر في ذهنه أمداً طويلاً حتى تعود تشبيل على قلمه وقد انقلبت صيغة روجية قريية من العقل العربي .

ومعظم الذين نقدوا العقاد لم يدركوا فلسفة الظاهرية إدراك العقاد . وفي وقت من الأوقات سيطرت على العقاد كما يقول الدكتور حيد الفتاح الديني رغبة في اكتشاف ظاهريات التعبير في لغتنا العربية . وكان العقاد يعلم أن كل ملهبح يحاول أن يخضع اللغة لخلايسه الخاصة ، وكل ملهبح كان يجتاج إلى فحص اللغة ليتبين ما يلزمه تأكيده أو إنطاؤه .

ولكن العقاد شديد الميل إلى أسلوب الظاهريات ؛ وفي هذا الأسلوب يتناول اللغة من حيث وقوعها داخل إطار الذاتية المباشرة ، أو يحاول ملاقاتها مباشرة دون وساطة ودون إحساس سابق بمشاكلها العامة . يسعى العقاد إذن إلى أن يقف وقوفاً ذاتياً على حقيقة النشاط اللغوي .

والذاتية هنا لا تفهم بالمتن الفلسفي القديم . إنما ليست من النوع الذي يؤدى إلى تصور الأشياء من داخل النفس البشرية دون ارتباطها بالموضوعات الخارجية . هناك شيء آخر يستدعي التلقائية المباشرة في استكشاف اللغة من طريق الإحالة للباحثة بينها وبين ما يتجمع من الموضوعات داخل الشعور لأول وهلة .

ومن حق القاريء المشغول (بالأبنية والعلامات) أن يتعلم كثيراً في هذه الفلسفة المتناقضة التي تحول في فهم اللغة على قريب ما يقوله ميلوبوفيتش في حيلوته المشهورة إن الدلالة لتتجه الرموز . وهي عبارة تذكرنا ببعض ما يقوله العقاد في كتابه لغتنا الشائرة حين يسعى اللغة العربية لغة للجهاز ، لأنها تجاوزت بتجربيات المعجاز حدود الصورة المحسوسة إلى حدود للعالم المجردة .

والذين ظنوا أن العقاد يخرج من الشعر إلى الحياة أو يخلط بينهما لم يقرأوا الظاهريات ، ولم يقرأوا نقاش العقاد للدكتور طه حول كتابه مع المتنبي ، ولم يقرأوا كتاب اللغة الشائرة ، ولم يتأملوا في نصوص العقاد التي يجمل فيها على لفظ الحياة . مثل هذه المواقف جميعاً متأها واحد ، هو أن اللغة هي هي الحياة ؛ ليس من قبلها حياة ولا حياة من بعدها ؛ ولكنها اللغة التي لا يمكن محموصها بغير أسلوب الاستيعاب .

كان العقاد يستعمل عبارة القيم الوجدانية استعمالاً متميزاً دون أحد ريب من استعمال الأستاذ المحلل . فالأستاذ المحلل كان ينسى على البلاغة اهتماماً لعلم النفس القديم الذي يمل من شأن العقل على حساب العواطف والأفكار . ومن ثم كان ينجيز لجانب واحد كان العقاد يتكبر . والغالب أن يكون لفظ الوجدان في استعمال العقاد متكرراً بالظاهريات التي تحمل الاستيعاب وما يمكن في كل ظاهرة من معنى علق . ومن ثم احتفل العقاد بغير ما احتفل به أمين المحلل في التراجع ، أو احتصد على العلاقة الإنسانية بين

اختيار خاص ، نستطيع أن نعين فائدته في إجراء تحليل معين .
وتستطيع أن تفعل هذا عند معظم ما وقف عنده الدكتور طه ؛
فهناك غير قليل من النصوص يعظم عليها الدكتور طه تحليله عامة أو
يستعمل عبارات عامة . لكن هذه العبارات عند التحليل المعلن
تبدو ناقصة بشكل صعب . وهذا ما يتجعله معظم الباحثين
أيضاً .

وتستطيع من باب أولى أن تتفقد موقف التحليل المحض بالتحليل
والنتائج ، ميتدنا بموقف العقاد . وإذا ذاك يبدو التحليل ذا بعد أو
أبعاد لا يمكن النظم منها . وأنت لا تستطيع أن تعين أن بيت
صبري السابق شيئاً ذا قيمة من لفظ مبهمة ولفظ لامت ولفظ عاد
لفعل على لفظ البيت الأخرى دون أن تأخذ في الاعتبار جانبين
أثنين هما قوة الألفاظ من ناحية ، ومقابلة هذه الألفاظ من ناحية
ثانية . ومعام اللفظ لا يمش إلا على حساب ألفاظ ، ومادام يبدو
تصحيحاً أو تعديل لألفاظ أخرى ، فانت إذن تفقد راحياً — إن
شاء الله — عما صنع العقاد .

إن لفظ لامت لا يستغنى عن حثول أخرى غير حثوله . والمهم
أن منطق الاختيار لا يعنى أن ما عدل عنه النص يمكن أن نتجاهله .
الحقيقة أن تاريخ اللفظ جزء أساسي من مدلوله . ورتشارد يقول
إن معنى اللفظ هو ضرب من الفعلية المرتبطة بالإجابة عن سيات
أخرى . ولن يكون في وسعنا أن نفهم « لامت » دون محاولة إعادة
تقدير الحثول كله . وهذا يعنى بمباراة بسيطة أن تأخذ في الاعتبار
الألفاظ المقابلة الأخرى . واللفظ مباراة من حثوله على بعض
العقبات . وهنا يتبادر إلى أذهاننا مفهوم أو الجانب للعقاد من حثول
اللفظ . والمزجة إذا لامت واجهت مزجة ثانية طال عليها الحديث
في الشعر ، وهذا ما يعتبر تعجيداً من جانب إساهيل صبري ؛ أمي
أن لفظ لامت يواجه ألفاظاً أخرى من مثل قهرت وغلقت
وصعدت وفجرت . وهنا وجدنا أنفسنا نمود من حيث لا ندرى إلى
منطق العقاد . منطق العقاد لا يعنى بداهة أننا نمود إلى المزجة
الثانية المتداولة ، وإنما يعنى أن التجعل التام لهذه المزجة صعب
القبول ، أو يعنى أن الجدل بين المزجتين غير واضح . إن المزجة
للتداولة أو المطروحة في الطريق أقرب إلى ما يسميه العقاد باسم
الضرورة بمعنى من معانيها . ومزجة صبري هي حرية في مباراة
العقاد ، ولكن التلاقي بين المزجتين أو لنقل بين الضرورة والحرية
هو موضوع الجدل . وهنا أصور أن فهم العقاد لنظرية الدلالة
يستحق التوقف .

وصب ألا نتردد كثيراً في أن نزع من هذا الوجه أن عبارات
العقاد الأساسية ، وعلى رأسها الضرورة والحرية ، يمكن بسهولة أن
ترجم إلى عبارات أخرى ، مثل الجدل بين المجمع والفرق ، أو بين
التجربة والنظام ، أو بين دلالة الحرف ودلالة النص ، وإن شئت
بين اللغة والكلام . العقاد إذن يطوِّف في موضوع أساسي : كيف
يجعل الكلام اللغة ، أو كيف تفهم نظرية السياق في الدلالة . وقد
لاحظ بعض الباحثين أن مصطلحات « كت » والجمالية ترجعت إلى

وما أزال أعتقد أن العقاد والمآزل أدركا مخاطر التحليل اللغوي من
بعض وجوهها ؛ وما أزال أعتقد أن عالية هذا الجدل بوظيفة الأدب
كانت تحمي من الاشتغال بالإحصاء الذي يشير إليه للمآزل أيضاً في
المقام السابق ، وكانت تحمي من الانتان بصعوبات تزول في النهاية
إلى تحليل أسئلة أساسية تدور في جعلها حول تنفع اللغة على
العالم .

(١٤)

إنني أذكر بعض الجدل الدائر بين العتابة بالوصف والتحليل
والعتابة بالتقويم . وأعرف شيئاً ما يقال من التقويم من حيث إنه
يستتبع التحليل ، وعلى على النص إرادة خارجية . ويقولون ولا
حاكم لنا إلا النص . والمحل الحديث يتمتع فيها ويقولون بحسنة
التقدير النسبي ، والقدرة على تعطيل للمعتقدات من أجل الدخول
في عالم النص . هذا العالم لن يسلم نفسه إليك إلا ما مدت عليه
قائماً — إذا جازت هذه العبارة . وربما أعرف أن هذا هو أحد
الداخل إلى مناقشة العقاد .

ولم يكن هي في هذا المقال أن أعرض لمحل العقاد عرضاً
تقريبياً ؛ فقد استعملت طريقة الوصف ما استطعت ، وحاولت أن
أحدث منطق العقاد . والواقع أن محل العقاد لم يفتقر بما يستحقه
من تقويم وتحليل . وما أرى إلا أن هذا التقويم يحتاج إلى التلبث
حتى نعرض العقاد في أفاله المتباينة ، وكيف يمكن أن يوصل
بينها .

ومن المهم أن نلاحظ أن التمييز بين التحليل والتقويم تميز
اعتباري من بعض النواحي . نستطيع أن نقول مع القائلين إن كل
تحليل يفضي في داخله نوعاً من التقويم . وليس هناك تحليل يرى
ويظهر أن الإنسان لا يستطيع أن يستغنى عن التقويم لأنه لا يستطيع
أن يستغنى عن الاختيار .

ويظهر أيضاً أننا نستطيع أن نجعل من تقويم العقاد للنصوص
مبتداً لتحليل جديد . والوقوف عند ما يجتازه النص — إن كانت هذه
المباراة واضحة — لا يمتدحها من الإشارة إلى ما يتجاهله . والعقاد
يتداولون الآن مبادئ يسمونها أحياناً باسم الاختيار وأحياناً
بسموها الاستبدال ، وأحياناً يسمونها باسم التكليف ، وأحياناً
يجتازون لها اسم الانحراف . وأياً كان ما تتف عنه فذلك لن
تستطيع أن تسلم من الإشارة إلى طرفين يتمايان . طورا نجد هذين
الطرفين صريحين ، وطورا ترى أحدهما ضمناً تستتبعه أو تفتقره
افتراضاً . وأنت في هذا كله تعتمد على التقويم مهما يميل إليك أنك
تدلمه . فليست تستطيع أن تفتقر ما ينحرف عنه النص أو ما
يجتازه أو ما يستبدله دون نوع من التحكم .

وأنا لا أحب الجدل ، ولا أعاصم الذين يخاضعون العقاد ،
ولما أريد فحسب أن أقول إن تقويم العقاد يمكن أن يفيد في رؤية
مجال واسع من النصوص ، أو يمكن أن يكون هذا التقويم مجال

من الصعب أن نستوعب مفهوم العقاد ، لأننا نتخذه بعناوين مقالاته الكثيرة ، ونعجز عن أن نؤلف وحدات كبرى لهذه الأشنيات . فلذا حاولنا شيئاً من هذا بلدا لنا اهتمام العقاد بشئون اللغة والقراءة والحساسية ومعوقات الفهم .

وأنا أعتقد خلاصاً أن الباحث يستطيع أن يتخذ ملاحظات العقاد مبتدأ تفكير خصب ؛ تفكير يستطيع أن يلقي الضوء على ما قد نسميه باسم ثقافة الشعر . ولا أخفى عليك أن كثيراً من الجهد في تاملات الشعر الحديث خاصة قد ضاع في غبار تتبع آثار التجاهات غريبة ، وظل الشعر شبه مجهول . وإذا أئعنا النظر في ثروة العقاد وجدنا بلحاذاً معنى يخطئ الثقافة المصرية والعربية ؛ خطئ تتبع من الشعر ؛ خطئ العقل في موانعه ودوافعه ، نكوصه وتقدمه . تفسير يتجاوز حرفية ما قال العقاد ، ويستولى بروحه ، ويجعل للشعر وظيفة الكشف عن الذات القومية ، وربما يحفظ المشتغلين به من بعض داء الاغتراب . إن العقاد ينادي النقاد المعاصرين نداء قوياً : عليكم بالتصورات الأخلاقية والروحية التي تشكل القوة الداخلية لوعي المجتمع الذي تنتمون إليه . إن التحليل اللغوي الذي لا يلقي الضوء على هذه القوة خليق بالرب .

مصطلحات لغوية أو دلالية في حركة النقد التحليلي أو اللغوي أو الباطني المعروف باسم النقد الجديد . وخلاصة هذا كله أن تحليل اللغة وجوه متعقدة ، وأنتا نستطيع أن نترجم نقداً كثيراً ظاهراً لمره معاكس إلى مناقشات لغوية مثمرة . وهذا بصور جاذبة من جوانب عنايتي بالعقاد . ويظهر أن قراءتنا للعقاد تحتاج إلى نوع من الخبرة باللغة ؛ فالألفاظ الأساسية التي يستعملها العقاد ، فضلاً على غيرها ، ليست أقل من مجموعة من الاحتمالات ، وكل لفظ من هذا القبيل يمكن أن ينظر إليه على أنه حركة لا لبث ، أو ينظر إليه بعبارة العقاد على أنه حرية . وبعبارة أخرى كان العقاد شاعراً فيما يكتب كما أشرفنا من قبل . ويجب أن نقدر كتاباته في هذا الضوء . ونقول أن نحكم على كتابة ما يجب أن نسأل أنفسنا أي نوع من الكتابة نواجه . وربما كان العقاد يعبر عن الحرية من حيث هي طائفة من الاحتمالات بلغة حرة أبداً . وحرية العبارة في هذه الحال مبدأ أساسي إن أخطأنا حينئذ إلى تصورات غير ملائمة . ومن المؤكد أن حرية العبارة — إن وافقت على هذا الوصف — تؤدي وظائفاً خاصة بها ، وفي وسعها أن تخاطب أخطاءاً متفاوتة من القراء ، وفي وسعها أن تكون ملهمة مثيرة للذهن . وهذا بعض ما عني العقاد . وما يزال



« أحمد ضيف »



♦ ♦ المحاولات الباكرة في النقد الأدبي الحديث

على شلش

■ ■ ■ يلاحظ الدارس للمصححة الثقافية والأدبية في مصر ، خلال النصف الأول من هذا القرن ، أن لمة رجلاً شغل بعض صفحاتها في المدة من ١٩١٩ إلى ١٩٤٥ بمحاولات في القصة والمسرحية ، ومقالات في تاريخ الأدب ونظريته ونقله ، فضلاً عن كتابين في هذا المجال ، ومسرحية مترجمة عن الفرنسية ، وثلاثة كتب مدرسية شارك في وضعها واختيار نصوصها ، بالإضافة إلى رسالة دكتوراه بالفرنسية عن « النهاية والنقد الأدبي عند العرب » ، وروايتين بالفرنسية أيضاً ، شاركه في تأليفها أديب فرنسي ، ونشرت في باريس . ويلاحظ الدارس أن محاولاته القصصية والمسرحية العربية تلك لم تجمع في كتاب ، وأن مقالاته في الأدب وغيره لم تخرج من ظلام مجلدات الصحف والمجلات التي نشرتها .

أما الرجل فهو أحمد ضيف (١٨٨٠ - ١٩٤٥) ، الذي عمل أستاذاً بكلية الآداب بجامعة القاهرة ومندوباً للمعلمين العليا وكلية دار العلوم ، وانتخب عضواً بمجلس جمعية أبولو عند نشوئها في عام ١٩٣٢ ، وعاش - فيما يبدو - مثلاً ، متواضعاً ، بعيداً عن الأضواء ، حتى مات دون أن يره أحد من كان على اتصال بهم في صحف عصره .

وعلى كثرة ما ظهر بعد الحرب العالمية الثانية من محاولات التطويق للأدب الحديث ونقله في مصر لم تشر محاولة واحدة في تاريخ القصة أو الرواية أو المسرحية إلى محاولات أحمد ضيف في هذه المجالات ، ولا توقف عند محاولاته النقدية باحث مصري واحد^(١) . ولم يذكره إلا باحث من السودان ، هو الدكتور عز الدين الأمين ، الذي خصص له فصلاً في رسالته للدكتوراه من جامعة القاهرة في عام ١٩٥٧ بعنوان « نشأة النقد الأدبي الحديث في مصر »^(٢) . ثم ذكره باحث هولندي ، هو ج . بروجان ، الأستاذ بجامعة لينن ، وعُصمه بصفتين من كتاب ترجمه له أخيراً إلى الإنجليزية تحت عنوان « مقدمة لتاريخ الأدب العربي الحديث في مصر »^(٣) .

ولكل هذه العوامل سنحاول في هذه الدراسة أن ننشئ الرجل من الفرق في مياه النسيان ، وأن نلقي الضوء على محاولاته القصصية والمسرحية ، وأن ندرس دوره في النقد ، مع التركيز على هذا الدور .

كان أحمد ضيف أول معبر مصري لدراسة الأدب في فرنسا في عام ١٩٠٩ . وكان قد تخرج في ذلك العام من مدرسة (كلية) دار العلوم ، أي أنه كان في التاسعة والعشرين من عمره (وهي سن

مهماً كان الرأي في محاولات ضيف القصصية وجهوده النقدية فمن الظلم إنكارها وتجاهلها ، ولا سيما أنه عاش في حقبة كانت حافلة بالتجريب في كثير من ميادين الشعر والنثر ، وأنه درس في بلد كان لثقافته وأدبه دور مهم في تكوين القصة والمسرحية والرواية والنقد ؛ وهو دور امتد إلينا عبر البعثات الدراسية منذ رفاعة الطهطاوي ، فضلاً عن أنه زامل طه حسين في فرنسا ، وشاركه في بعض دعواته الفكرية ، بل سبقه إلى كثير من الأفكار التي عالجها .

متأخرة للتخرج) ، ولكن يبدو أن التأخير يرجع إلى مثل له سابق في الأهر ، حيث تعلم على يد الشيخ محمد عبد وتعلق به ، كما نفهم من روايته التي شارك في تأليفها بالفرنسية . وفهم من هاتين الروايتين أيضاً أنه ولد في الاسكندرية ، ونشأ في أحد أحيائها القديمة ، ثم انتقل إلى القاهرة لإكمال تعليمه ، الذي أهله بعد ذلك للسفر إلى باريس مبحثاً للجامعة المصرية الوليدة .

ونتيجة لتعدد المعلومات المنشورة حول حياة أحمد ضيف يصبح كل ما نعرفه عن سني دراسته في فرنسا أنها بلغت نحو ثمانية أعوام ، وأنه نال درجة « دكتوراه جامعة » (الأقل من دكتوراه الدولة) في عام ١٩١٧ من رسالة بعنوان « للذهب الوجدان والتقد الأدبي عند العرب » Le lyrisme et la critique littéraire chez les Arabes .^(١)

عاد ضيف من فرنسا في عام ١٩١٨ ، وعين مدرسو بالجامعة المصرية ، وبدأ في نوفمبر من ذلك العام محاضراته التي جمعها ونشرها بعد ثلاث سنوات في كتابه « مقدمة لدراسة بلاغة العرب » . وفي أول مايو من العام التالي بدأ في النشر بجريدة « السفور » وهي « جريدة اجتماعية نقدية علمية أدبية تصدر مرة في الأسبوع » ، كما جاء على صدرها ، كان مؤسسها ومحررها عبد الحليم حداد . وكانت الجريدة قد نشطت ، منذ ظهورها في عام ١٩١٥ ، في تشجيع القصص والتقد ، فقد كتب محررها لفتنسية في ٧ مارس ١٩١٨ بعنوان « النقد » ، وأشار فيها إلى ازدهار النقد على صفحات الجريدة ، « حتى جاء به يشغل في بعض الأسابيع جميع فراغ الصحيفة » حل حده تيمير^(٢) . وكانت الجريدة في الوقت ذاته استمراراً — من ناحية الفكر — لجريدة « الجريدة » . ولذلك لم يكن غريباً أن يشارك في تحريرها أحد لطفي السيد منشي « الجريدة » ، التي كانت قد توقفت قبيل ظهور « السفور » بلبل ، في عام ١٩١٥ . وليس من الغريب أيضاً أن ينتقل إلى « السفور » شباب الكتاب والأدباء الذين سبق أن احتضنتهم « الجريدة » ، مثل : طه حسين ، ومصطفى عبد الرازق ، ومحمد حسين هيكل ، ومنصور فهمي ، ويوسف الجندى ، فضلاً عن كثير من الشباب الذين لمحت أسلاؤهم فيما بعد ، مثل : أحمد حسن الزيات ، وأحمد زكي ، وعبد الحليم العبادي ، وأحمد أمين ، وحسن محمود ، وأحمد راس ، وأحمد الصاوي محمد ، ومحمد تيمور ، وهسي حيد ، ومعظم هؤلاء كانوا من أرواب الثقافة الفرنسية .

وقد كان التوقع من متخصص ، مثل أحمد ضيف ، أن يسهم في باب النقد بالجرية ، ولكنه كان — فيما يبدو — ذا طموح آخر ، اتجه به منذ البداية إلى ميدان القصة الاجتماعية بصفة خاصة . ولم يكن ذلك الاتجاه غريباً على جماعة شباب « الجريدة » و « السفور » ولا غريباً أيضاً على أرواب الثقافة الفرنسية منهم ، فضلاً عن أنه كان متلائماً تماماً مع دعوة لطفي السيد إلى « الجامعة المصرية » والقرية المصرية ، وضرورة تربية الأمة عن طريق الكتابة والأدب . وباستثناء مقال واحد من فضل المعلمين للمعلمين ، كان كل ما نشره ضيف في « السفور » صوراً وقصصاً اجتماعية . وكان بعض

هذه الصور والقصص ينشر في باب بعنوان « نقد » ، وبعضها الآخر ينشر في باب بعنوان « اجتماع » . وكان ضيف يوقع في الحالتين بالجرية الأولى من اسمه (أ.ض) . ولا ندري إن كان ذلك على سبيل التواضع ، أو على سبيل التحقير ، كما فعل محمد حسين هيكل في توقيع روايته « زيب » . غير أن الذي ندرسه عن ذلك العصر هو أن التوقيع بالأحرف ، أو بالأسماء المستعارة ، كان أمراً شائعاً في الصحف . ولم يكن الزيات وحده يوقع في « السفور » باسم « ابن عبد الملك » ، الذي استمر في استخدامه بمجلته « الرسالة » فيما بعد ، وإنما كان يشاركه — عدا ضيفاً — عدد آخر من المهتمين في الجريدة من أصحاب التوقيعات الرمزية ، مثل : ع.أ.س ، للزهرة : م.ع. الأول . ومع ذلك فربما كان ضيف يفتش أن يجزعه نشر القصص باسمه الصريح عن الوفاق المطلوب في الأستاذ الجامعي ، ولأسيا أن كتابة القصص لم تكن تدر على صاحبها — في ذلك الزمن — شيئاً كبيراً من الوفاق !

استمر ضيف في صلاته بجريدة « السفور » حتى صدور كتابه الأول الذي طبعه على مطبعيتها في عام ١٩٢١ . ويبدو أن صدور الكتاب كان في أواخر شهر مارس وأوائل شهر إبريل من ذلك العام . ففي ٨ إبريل نشر محرر الجريدة مقالاً في تقريب الكتاب ، مشيراً إلى أنه مجموعة محاضرات ألقاها بالجامعة في العام الماضي « صديقنا الأستاذ أحمد ضيف ، مدرس الآداب بالجامعة » — على حد تعبيره . ثم انقطع من الكتاب الفصل الخاص بمذهب الناقد الفرنسي هيوبوليت تين في النقد ، ونشره كاملاً^(٣) .

ولم تستمر « السفور » طويلاً بعد ذلك على أي حال ، وتوقف ضيف عن النشر بعد توقفها . ولم يظهر اسمه بعدها إلا حين بدأ في النشر في عام ١٩٢٦ بمجلة « المصطف » ، ولكنه كان قد تعرض خلال السنوات القليلة السابقة لبعض المشكلات التي تركت فيه أثراً واضحاً بعد ذلك . ففي عام ١٩٢٤ نشر كتابه الثالث « بلاغة العرب في الأندلس » ، وواجه مقالاً نقدياً حاداً كتبه عنه صديقه وزميله طه حسين ، الذي كان قد عاد من بعثته في عام ١٩٢١ وعين مدرسو للتاريخ القديم بالجامعة . وبعد بضعة أشهر من ظهور ذلك المقال تحولت الجامعة من أهلية إلى حكومية ، وتغير اسمها إلى « جامعة الملك فؤاد » . وفضاءً صدر قرار بتحويل أحمد ضيف إلى مدرسة للمعلمين العليا ، وتعين طه حسين محله . ولا ندري شيئاً عن مصدر القرار ، ولا عن سبب التحويل المفاجيء ، فهذه كلها أمور تستظر من تحقيقها ، ولا تفتينا في هذا السياق ، مثلها في ذلك مثل ما أشيع من أن طه حسين حارب وتآمر عليه حتى احتل مكانه^(٤) .

غير أن الذي ندرسه — من واقع مراجعة صحف تلك الحقبة وبيبلوجرافيا إنتاج أحمد ضيف — أن غريباً فقد حملته بعد هذه المشكلات التي واجهها ، وتردى نشاطه السابق في الكتابة والتأليف ، فمثل ذلك العام ١٩٢٥ — حتى وفاته في عام ١٩٤٥ ، لم يظهر له كتاب واحد من تأليفه خلال تلك السنوات العشرين ، وإن كان — كما نلاحظ من البيبلوجرافيا الملحقه — قد

وهكذا انتشرت صفحة أحمد زيف في تاريخ أدبنا الحديث ، ولم يبق لنا منه سوى أعماله المنشورة في حياته . ويمكن تقسيم هذه الأعمال إلى ثلاثة جوانب :

- ١ - محاولات في القصة والرواية والمسرحية .
- ٢ - مقالات اجتماعية .
- ٣ - دراسات في الأدب والنقد .

على هذا الأساس نستطيع أن ندرس أعمال الرجل جانباً بعد آخر ، بحيث نتابع الجانبين الأول والثاني معالجة موجزة ، مقابل المعالجة المفصلة للجانب الأخير ، الذي يمتد في هذا السياق ، مع دراسة للمصطلح الأدبي عند ، وتقويم دوره في النقد .

١ - المحاولات القصصية والمسرحية .

تتراوح هذه المحاولات بين القصر الطويل ، فله ثلاث محاولات قصيرة يقبل عليها طابع الصورة السردية ، نشرها في « السفور » في عام ١٩١٩ ، تحت عنوان موجز هو « فلان وفلانة » ، ولها قدم بعض النتائج البشرية داخل إطار اجتماعي يخص العلاقة بين المرأة والرجل ، ولاسيما في الحب ، ولكن معالجة الفنية تقريرية ، مسطحة ، لا تكشف عن حيوية الشخصيات أو أبعادها المعقدة . وله أيضاً محاولتان في القصة الطويلة : أو الرواية القصيرة ، نشرها مسلسلتين ، أولاهما في « السفور » في عام ١٩١٩ / ١٩٢٠ ، والأخرى في مجلة الثقافة في عام ١٩٢٩ . وتتألف المحاولتان قصيدة شغلت بعض أدبياتها بعد ذلك ، هي قضية الصراع أو الصدام بين الثقافات Conflict of cultures كما يسميها الإنجليزي ، أو الصراع بين الشرق والغرب كما تسميها اليوم . ولا شك أن تجربته الشخصية في غربته في فرنسا قد مهّأت لمعالجة مثل هذه القضية الحيوية ، التي سيطرت على إبداعه في الحقيقة .

وإذا عدنا إلى قصته الطويلة الأولى ، وهي بعنوان « قبل التصرف ويعلم » ، لوجدنا علاقة حب من طرف واحد تقريباً ، تربط بين الفتى المصري والفتاة الفرنسية ، ولكن الكاتب يجعلها نواة للصدام ، لا للاستجابة ، بين الطرفين ، ليخفق الحب لهذا السبب . أما قصته الطويلة الأخرى بعنوان « أنا الفريق » فقد لمست موضوع الصراع أو الصدام هذا بطريقة خفيفة ، حتى أصبحت أقرب إلى السيرة الذاتية أو المذكرات ، مع أنها تحمل إمكانات روائية حقيقية جيدة^(١) .

هناك - هذا هذا - محاولة رصيدة في كتابة الدراما بعنوان « شاب مفتون » . وقد وصفها الكاتب بأنها « قصة تمثيلية في فصل واحد » . وقدمتها مجلة « الهلال » ، التي نشرتها في عام ١٩٣٦ ، بمباراة جاء فيها : « تمثل هذه القصة ناحية هامة من نواحي حياتنا الاجتماعية . وتصور قضية بعض الشباب المتعلمين بأوروبا ، وكيف تقتنصهم اللذنية الغربية ، ويقومون قضية الحب ، فينسون كل شيء ما عداه ، ويزهدون وطنهم ، ويخجلون حقهم عليهم » . ويضفي النظر عن تصور المجلة لفكرة الحب عند الشباب الغريب ، ويطبقها إياه

شارك في وضع ثلاثة كتب مدرسية في موضوع سبق له التأليف فيه ، وهو الأدب الأندلسي ، ونشر قصيدة ومسرحية مترجمين ، وقصيدة قصيرة ، وقصة طويلة ، والتي عشرة مقالات ، وذلك كمّ محدود من الإنتاج إذا تبس بإنتاج السنوات الست أو السبع الأولى من ١٩١٨ إلى ١٩٢٥ .

ومع ذلك لم يستمر أحمد زيف في مدرسة المعلمين العليا سوى سبع سنوات أو نحو ذلك . ففي عام ١٩٣٢ عين أستاذاً بمدرسة دار العلوم التي تخرج منها ، ودرّس وكيلاً لها في عام ١٩٣٨ ، وظل بها حتى أحيل إلى التقاعد في عام ١٩٤٠ . وبعد هذا عمل - حتى وفاته - أستاذاً غير مترفع بكلية الآداب بالجامعة التي أبعد عنها من قبل . وخلال تلك المدة (١٩٣٢ - ١٩٤٥) انتصرف زيف إلى التعليم لها يلبس ، وأصبح مقلاً فيما يكتب وينشر ، ولكن اسمه كان قد طهر في عام ١٩٣٢ بوصفه عضواً منتخبا في جمعية أبوللو ؛ ففي ١٠ أكتوبر من ذلك العام عقدت الجمعية جلستها الأولى في دار رئيسها الشاعر أحمد شوقي . وكان أول قرار اتخذته بالإجماع هو « انتخاب حضرة الدكتور أحمد زيف الأستاذ بدار العلوم عضواً بمجلس الجمعية ، بدل حضرة عمود عاهد أفندي ، الذي اعتذر بكثرة مشاغله » - على حد تدبير حضر الجلسة الذي نشرته مجلة « أبوللو »^(٢) . وعندما مات شوقي بعد تلك الجلسة ، واختير خليل مطران رئيساً للجمعية ، عقدت الجمعية جلستها الثانية في ٢٢ أكتوبر بمجلس دار رابطة الأدب الجديد ، وكان من قراراتها أنه « من حيث إن وزارة المعارف أعلنت أنها ستقوم بمجلة جلمة لتبليغ المرحوم شوقي بك ، بالتأنيب عن جميع أحيات الأدبية ، فللجلال يرى تكليف حضرات خليل مطران بك ، والدكتور علي المناقي ، والدكتور أحمد زيف ، بتشكيل جمعية أبوللو في اللجنة التي دعتهما وزارة المعارف للاشتراك في إعداد تلك المجلة والقيام بهيئتها »^(٣) .

غير أن أحمد زيف لم يظهر له أي نشاط بارز في الجمعية أو مجلتها ، باستثناء مقال شارك به في العدد الخاص الذي أصدرته « أبوللو » عن شعر شوقي ، ومقال آخر لم يكتبه شخصياً لها ، وإنما كتبه مقدمة لمسرحية « هوراس » التي ترجمها في ذلك الوقت ، ولم ينشرها إلا في عام ١٩٣٧ ، بل إن الجمعية قامت في ٢٢ سبتمبر ١٩٣٣ بإجراة انتخابات لجلسة ، ولم يظهر اسم زيف في قائمة المجلس الجديد الذي ترأسه مطران^(٤) .

وبلغت الانتباه ، بعد هذا كله ، أن الرجل عاش سنواته الأخيرة في صمت وعزلة ، وأن وفاته لم تثر أحداً من زملائه أو أصدقائه أو تلاميذه ، بل إن مجلات « المختطف » و « الهلال » و « الثقافة » التي حاصرها ، وأسهم فيها ، لم تثر بكلمة ، ولا أشارت إلى وفاته ، مع أن آخر مقال نشره كان بمجلة « الهلال » في أول مارس ١٩٤٥ . وإذا كان زيف لم ينشر سوى قصيدة مترجمة بمجلة « الرسالة » ، وهو أمر قد يدعو إلى التساؤل ، فإن الزيات كذلك لم يشر إليه من قريب أو بعيد . ولا ندري سر الحصار بينهما - إذا كان شمة خصام - وقد كان الاثنان من احتضنتهم جريدة « السفور » - كما سبق أن أشرنا .

اثنى عشرة ساعة ، وكتب لها رومان رولان مقدمة . وبعد الحرب جاء بونجان إلى مصر في عام ١٩١٩ ، وقضى بها خمس سنوات مدوفاً للغة الفرنسية ، حيث عرف أحد ضيف الذي صادفه ومكنه من الاطلاع على الحياة الشعبية في القاهرة . وقد روى له ضيف الكثير من حياته في طفولته وصباه^(١٧) . ويبدو أن بونجان كان يبحث عن مادة جديدة وطريقة لرواية أخرى ، وأنه اقترح على صاحبه مشروع الاشتراك في تأليف رواية عن تلك الحياة . فلما وافق ضيف شرع الاثنان في تأليف رواية « منصور » قصة طفل من مصر » . ويبدو أنها نجحت تجارياً ، فقد طبعت مرتين ، فأغراها ذلك بتأليف الرواية الثانية تكملة لها ، حتى في العنوان . ويبدو أيضاً أن خلافاً وقع بين الشريكين وانتهى بالقطيعة ، بعد عودة بونجان إلى بلاده ، فإذ بالأمير يتنذر بوضع اسمه على رواية ثالثة ، متصلة بالآخرين في موضوعها وبعض شخصياتها ، وكان عنوانها « الشيخ عبده المصري » ، وقد ظهرت في عام ١٩٢٩ ، وفيها صور بونجان - كما هو واضح من عنوانها - شخصية الشيخ محمد عبده ودوره في الحياة الثقافية والفكرية ، فضلاً عن شخصية منصور ، الفق الأزهري الذي تعلق بالشيخ ودوس على يديه . وقد ظلت شخصية منصور هذه - التي توحى بشخصية ضيف نفسه - تهيمن على الرواية مثلاً هيمنت على الروايتين السابقتين^(١٨) .

غير أن الباحث الفرنسي جان لوق ، الذي استلهم هذه المعلومات من كتابه « مقدمة للأدب المكتوب بالفرنسية في مصر » ، يذكر أن فرنسية ضيف كانت ضعيفة ، وأن « اشتراكه مع بونجان كان يتم - على نحو خاص - بطريقة شفوية »^(١٩) . وحتى يستقيم هذا الحكم ، ويسلم من التناقض ، فلا بد من إضافة صغيرة ، هي أن فرنسية ضيف ربما كانت ضعيفة من ناحية الكتابة والإبداع ، وليس من السهل على مبرعت أن يكتب أدباً بلغه لم يكن له بها صلة من قبل ، حتى لو قضى في موطنها ثقب سنوات كما فعل الرجل . وسيان أن يتم التعاون كتابة أو شفاهة . ولكن من الواضح ، في الروايتين اللتين جاء اسم ضيف عليهما ، أن جهده قد انصب على اللادة ، في حين انصب جهد بونجان على الصياغة . ولم يكن بونجان ليحصل على مثل هذه اللادة دون معاونة وثيقة ومغنية من جانب شخص نشأ في بيتها ولغتها .

ولما الروايتان ليس فيها - في الحقيقة - ما ينسب عن موهبة عظيمة في البناء ، أو رسم الشخصيات . وليس فيها أيضاً ما كان يميز الروايات الجيدة في عصرها من عقدة محكمة ، وحسد كبير يتدرج وتطور مغشياً إلى نهاية مرعبة . وكل ما تتميزان به أنها تصوران مادة طريقة وأجواء غريبة توحى بسحر الشرق وغرائبه ، اللذين كانت « ألف ليلة وليلة » فائضها في أذهان الغربيين . وهما أقرب إلى السيرة الذاتية ، ولاسيما في استخدام ضمير المتكلم في السرد ، والتزام الكمي في الوقائع . ومن الواضح أن صاحب الصياغة ، بونجان ، قد فتته الاختلالات والشعائر الفولكلورية ، وشدته الطرافة في العادات والتقاليد ، وإلا ما كان قد أغرق الكتائين بها .

ينسبنا الوطن ، فقد حاول أحمد ضيف في تمثيله هذه أن يعزف مرة أخرى على حل الصراع بين الثقافتين بصورة أنضج من الناحية الفنية . فالتشبية تدور حول قصة حب ويطت بين مادلين الفرنسية وضمو المصري في أثناء دراسته في فرنسا ، وكيف أنكر عليه أبواه هذا الحب ، واختاروا له بنت غائلة الثرية التي تحبه . ولذا إصرار عمود على حبه ، وروغته في السفر للحلق بحبيبه ، يدخل عليه أحد أصدقاءه الملتزمين بالفرنسيات ، ويدور حوار بين عمود والزوجة الفرنسية ، تفهم منه أن الأخيرة غير متحمسة لحب عمود ، ولا تترك مصر والرجول إلى فرنسا ، بل تلقى بالمسئولية عليه . لم ينتهي الصراع في نفسه - مع ضغوط أبويه وزوجة صديقه - إلى الرضا بسماء ، والبقاء في مصر ، فتعاقبه أمه فرحة بتغيره .

ويجده النهاية الميودرامية ، التي لم يجد لها المؤلف جيداً ، وضع ضيف حق الأيون على الأيون فوق حق الأيون في الحب . ومع أنه لم يكن يعني أن يظل الشرق شرقاً والغرب غرباً ، بلليل أنه زوّج صديق عمود من فرنسية ، فقد أثر القيمة الاجتماعية الشرقية ، التي تلام الأيون طاعة والديه . ولكن التشبية في النهاية أكثر اكتمالاً ونضجاً من القصص السابقة بغير لستائه ، بالرغم من ضعف بنائها الدرامي ، وتسطيح شخصياتها ، وجود حوارها .

كانت محاولات ضيف القصصية - على أي حال - أقرب إلى الحواطر المرسلة ، والتميمات غير الناضجة . ولكن أهم سمة فكرية فيها هي أنها تصور اهتمام صاحبها بالقضايا الاجتماعية والإصلاح الاجتماعي ، وهو اهتمام يبعد للبناء القلبي الذي عبر عنه في كتابه الأول - كما سنرى بعد ذلك - فيها سله « تبعه الأديب » ، أو نسميه اليوم باسم « الالتزام » .

ويجب هذه المحاولات في النهاية ما يعيب الكثير ما كان ينشر في عصر ضيف من أعمال قصصية ومسرحة ، تنسم بضيف البناء الفني ، وتعتمد على السرد التفريري ، وتنتهي بمفاجآت غير متوقعة . وليس معنى هذا أننا نحكم على محاولاته بمقاييس عصرنا ، أو بمقاييس النتج الفني الذي بلغته قصصنا ، وإنما معناه أننا نقس عداولته بمحاولات ناضجة لغزيرة من معاصره ، ولاسيما محمد تيمور في مرحلة « السفور » ، وعمود تيمور فيما بعد .

غير أن ثمة محاولة طريقة تتصل - على نحو مختلف - بهله المحاولات ، وربما جازت في الدراما المسرحية التجارية ، ولكنها غير مقبولة في فن مثل القصة أو الرواية . فقد ظهرت في باريس في عامي ١٩٢٤ ، ١٩٢٧ على التوالي روايتان بالفرنسية ، الأولى بعنوان « منصور : قصة طفل من مصر » ، ولوقه حبارة « ف.ج. بونجان وأحمد ضيف » ، والأخرى بعنوان « منصور في الأهر » ، وفوق العنوان حبارة « ف.ج. بونجان بالاشتراك مع أحمد ضيف »^(٢٠) . أما شريك ضيف هنا فهو فرانسوا بونجان (١٨٨٤ - ١٩٦٣) ، وهو أديب فرنسي عمود القيمة ، بدأ حياته الأدبية برواية عن أسره في الحرب العالمية الأولى ، بعنوان « ناريت

الحرب. واختص ضيف بالحديث في مقال قصير عن النتائج الاجتماعية لتلك الحرب، فذكر أن نتائج الحرب الأولى في الاجتماع والتفكير كانت انقلاباً عظيماً من حيث سيادة الاستهانة، والانحلال والفجور، مما ينجي حدوثه بعد الحرب الثانية في أوروبا بوجه خاص. وأضاف أن المفكرين وقادة الرأي يسيقون في حيرة من المشك والارتباك فيحدثون انقلاباً عاماً في الاجتماع، ويكون من جراء ذلك حدوث ثورة اجتماعية أو سياسية في الحياة. وانتهى المقال بأنه ينتبأ بثورة نفسية عامة، قد تحدث في صفوف الديمقراطية (أي الحلفاء) وتنتج الميل الأستورقراطية التي تدعو خفية إلى الأثرة والاختصاص بالأموال، وتسخير الطبقة الدنيا للمنافع الخاصة والاستئثار بالسيادة والجاه. فلذا طالت هذه الحرب أو انتهت بـشّر على هؤلاء، أو غير على هؤلاء، فلابد من حدوث انقلاب عظيم في كل مظاهر الحياة، ولاسيما الحياة النفسية والاجتماعية. ويكون هناك شأن عظيم لكبار المفكرين في الأمم من علماء وفنيين واقتصاديين^(١٨).

وتسبب التعميم في حديثه والغموض في تعبيره كان جوابه من السؤال غير شاف ولا مقنع. وهذا ما يتفاده في مقاله التالي - الأخير في جملة - الذي نشره بمجلة «الثقافة» في عام ١٩٤١ بعنوان «إلى القرية»؛ ففيه يعبر إلى طريقتي القصصية القديمة في عرض المشكلات الاجتماعية. وهو ما يقدم صورة نقدية سائرة لريف إثر زيارة قام بها إلى قرية أسد أصفهه، حين فكر في الهجرة من القاهرة نتيجة للغارات الجوية. ولكن الرحلة الضمنية إلى القرية في سيارة يقودها سائق ثرائل أنتهت بتفضيل المدينة بغاراتها على القرية ببؤسها وتلذذاتها ولوحاضها. ومع ذلك أعجب بالقرويين في تقاوة الطباع والتواضع وحس الضيف، وقال عمداً نفسه: «لنيت كنت مثل هؤلاء الناس في بساطتهم وسلاجة تفكيرهم، لم أعتش في المدن، ولم أقرأ آثار الحضارة ومظاهر التنعيم، ولا ما أنتجته التفكير الإنسان من شرور وشكوك وشقاء البشر، واضطراب في الحياة العقلية، ويؤس ما رآه في القرية من يؤس على أرباب المال والمتعلمين الكفى نتيجة ما رآه في القرية من يؤس على أرباب المال والمتعلمين والمكثام، ودعا الحكومة في النهاية إلى الاهتمام بالريف».

ومع أن هذا المقال كتب في ظروف الحرب النصة التي مرت بها مصر وطبعت كتابات الأجداد ونقشها بالسوداوية والنشام، فقد عبر فيه ضيف عن تعاطفه مع الفلاحين لأول مرة، وسخرته المصادفة التي ظهرت في بعض محاولاته القصصية السابقة، وزعمته الرومانتيكية الواضحة في قصصه.

ويمكن أن نخلص من هذا العرض الموجز لكتابات أحمد ضيف الاجتماعية إلى أنها كانت قليلة بالقياس إلى كتاباته الأخرى، وأنها لم تكشف عن رؤية اجتماعية واضحة محددة، وإن كانت تؤكد اهتمامه العام بالجمع وضمائمه، فذلك الاهتمام الذي استمر معه في دراساته الأدبية والنقدية كما سنرى.

ويبقى بعد هذا لون آخر من ألوان الطموح القصصي والدراي عند أحمد ضيف، تمثل في ترجمته لمسرحية «هوراس» للشاعر الدراما الفرنسي بير كورن (١٦٠٦ - ١٦٨٤)، وتقديماًها بمقدمة تحدث فيها عن حياة كورن وبسردياته والتماثيل في عصره، الذي كان للمرأة أثر عظيم فيه، ثم عرض للمسرحية وخصائص الدراما عند صاحبها. ومع ذلك لم تكن ترجمته للمسرحية بلغة بسيطة أو درامية، وكان خطافية العصر الذي ظهرت فيه (١٩٣٧) دور في جود لغة الترجمة.

ويبقى أيضاً أن محاولات ضيف وطموحاته القصصية والدرامية هي في النهاية أثر من آثار دراسته في فرنسا، وجمسه لاستميت الجديد، وإنتعاش التطلعات العربية نحو المساواة بأوروبا في القصة والرواية والمسرحية. ويبدو أنه كان يعمل في هذه الناحية بقول القائل: «عل أن أسمى وليس عل إدراك التبعاح».

٢ - المقالات الاجتماعية

أشار جان لوى إشارة عابرة في كتابه السابق الذكر إلى أن أحد ضيف واستغل وجوده في الخارج فيبحث ببسلة من المقالات عن باريس إلى المجلات المصرية. ومع أن لوى لم يجد هذه المجلات، ومع أننا لم نستطع التوصل إليها، فمن المحتمل أن يكون هذا صحيحاً. ومن المحتمل أيضاً أن تكون هذه المقالات - أو معظمها - في النواحي الاجتماعية التي كان يوليها اهتمامه في عائلته القصصية السابقة، ومقالاته الاجتماعية المباشرة^(١٩). وكان أول مقال توصلنا إليه منها منشوراً في «السفور» في عام ١٩٢٠ بتوقيعه الرمزي (أ.ض.). وربما نشر ضيف سواء بشير توقيع عل الإطلاق؛ فمجموعة «السفور» الباقية في دار الكتب غير كاملة للأسف، ولا هي في حالة مرضية.

ومع ذلك فقد تلا مقاله المشار إليه في «السفور» من فضل للمعلمين المممين عل التعليم والمجتمع مقال آخر في «الهلال» في عام ١٩٣٥ بعنوان «باريس ملجئة الفن والجمال». وفي هذا المقال - الذي أعادت نشره مجلة «مجلة» في عام ١٩٤٣ - ذرى ضيف ذكرياته عن باريس وموقفها الكبير في نفسه. ولم ينس أن فاشار ناقد، فاشار إلى أن أجداد باريس يكتبون للإصلاح والنقد وبت المذاهب والدعاية لأدبهم ويلادهم، وأن حياتنا الأدبية لا تكاد توجد في أمة أخرى من حيث التحليل النفسي والاجتماعي والفلسفي، وأن حركة التأليف في الأدب فيها من أعظم الأدلة على قوة الفكر ونتاجه هناك، وأن اللوق الفني فيها متروق عل سواء، حتى في العلوم وآثار العلماء. ولم ينس أيضاً أن يشير إلى الصبغة القومية بما هي ميزة للأمم المتحضرة؛ وهي صبغة تعكس قضية الأمم في الفنون والأدب، و«تجذب إلى تلك المدينة كثيراً من المفكرين من الأمم الأخرى، وكثيراً من أصحاب الجذ والذهو» - عل حد تمير^(٢٠). وللصعود بالصبغة هنا الشخصية أو الطابع.

لقد حدث بعد اشتعال الحرب العالمية الثانية في سبتمبر ١٩٣٩ أن وجهت «الهلال» سؤالاً إلى عدد من العلماء والأدباء عن نتائج

٣ - الدراسات الأدبية والنقدية .

يمكن أن نجد هذا الجانب من نشاط أحد ضيف الأدب أكبر حجمًا من سابقه ، وأنشج فكرًا ، وأوضح رؤية . ولكنه ليس بمنزلاً عن عوائله القصصية والدرامية ومفالاته الاجتاعية . ولعلنا لاحظنا أن هذه المحاولات ذات صبغة اجتاعية ، وأن المقالات الاجتاعية ذاتها لا تخلو من عناصر قصصية ودرامية . وسوف نلاحظ بعد ذلك أن رؤيته للأدب وتقده تنبع من الاجتاع الإنسان وتوجهه إليه .

ومع أنه لا يوجد لأحد ضيف نشاط أدبي معروف قبل سفره إلى فرنسا للدراسة ، حتى نقس عليه ، فمن الواضح أن الجانب الثلاثة لنشاطه قد بلورتها تجربة سفره واحتكاكه بالأدب الفرنسي . ومن الواضح أن هذه التجربة كانت من الجلية والمعمق بحيث حركت فيه الطموح إلى المشاركة في سد الفصص الكنان في الأدب العربي - في عصره - من حيث الارتباط بالجمع ، والالتزام بحركته ، وتطوير التجارب القصصية والدرامية ، التي ظهرت منذ النصف الثاني للقرن التاسع عشر ، فضلاً عن تطوير دراسة الأدب ومناهج البحث فيه على أساس علمي . وليس معنى هذا أن للمصدر الوحيد لهذا النشاط فرنسي ، لأن الإنسان ليس « كأمير فوتوغرافية » تنقل ما تقع عليه عينيها دون تفكير أو زئوش ، وإنما معناه أن استجابة ضيف للمؤثرات الفرنسية كانت قوية وبناعة .

وحق يترس فهمنا لأهم جوانب هذا النشاط ، وهو الجانب النقدي ، سنعرض له هنا في لارة العملية ، أي ما أخرجه صاحبه من كتب ، وما طالعنا به من مقالات . وله في هذا المجال كتابان أساسيان (يفض النظر عن الكتب للدراسة الثلاثة التي شارك في وضعها ولم يتجاوز فيها ما عرضه في كتابه الأساسي الثالث) ، فضلاً عن نحو عشر مقالات نشرها متفرقة في المجلات الثقافية والأدبية ، ومقتعين لكتابين من تأليف بعض تلاميذه .

أولاً - مقدمة لدراسة بلاغة العرب .

كان الكتاب في الأصل سلسلة محاضرات ألقاها ضيف على طلاب الأدب بالجامعة المصرية بعد عودته من فرنسا في عام ١٩١٨ . ومع أن الكتاب صغير إلى حد ما (١٨٧ صفحة) فقد ضم ستة عشر فصلاً قصيراً - بالطبع - ونحو ضعف هذا العدد - أو أكثر - من القضايا المتصلة بتاريخ الأدب ونظريته وتقده ومذاهبه . وقد قصد به مؤلفه - كما أشار في تقديمه له - أن يتيح للقرأ والطلاب والباحثين من الجليل عجلة عن حركة الأدب الحديثة ، وطرق فهم البلاغة في هذا العصر ، ولكنها عجلة سعی بها مؤلفه - كما أشار أيضاً - إلى سلوك طريق جديد في دراسة بلاغة العرب وفهمها ، بناء على ما توافر له من اطلاع على بلاغات الأمم الحديثة .

ويذا الطموح والوعي بالجليل والتجليل قدم ضيف كتابه ، ثم أتيح التقديم بتمهيد أورد فيه نص « المحطة » - على حد تعبيرة -

التي انتصح بها دروسه أو محاضراته . وفي هذا التمهيد ، الذي يشبه البيانات التروية ، أشار إلى جهود طرق الدراسة الأدبية ، وعدم تحور العقول من أسر القلعا ، وضرورة الشك في المسلمات ، وتحوير مناهج البحث بالمعلومات الصحيحة والاستنتاج الصحيح ، سعيًا وراء الجليل ، أي تلك « البجرة التي أحدثها الأفكار والفرائع منذ وقوف حركة العلم والأدب عند المسلمين إلى اليوم »^(١) ، وتأسيساً على تحكيم العقل - لا المواطف - في الدراسة الأدبية . ولا يكتمل هذا - في نظره - إلا بخلق آداب مصرية تمثل حالتنا الاجتاعية وحركاتنا الفكرية والعصر الذي نعيش فيه ، أي أن نكون لنا « شخصية في آدابنا ، دون أن نجر اللغة العربية وآدابها ... وعلى الجملة تكون آدابنا عربية مصبوعة بصيغة « مصرية ... في موضوعاتها ومعلوماتها ، عربية في لغتها وبلاغتها وأساليبها »^(٢) .

ومضى ضيف في تجليله الحافل بالأفكار هذا فأشار إلى أن دراسة الأدب العربي تقتضي كتابة تاريخ هذا الأدب ، وهذه تقتضي أن يتصدى لها أكثر من فرد واحد . ولما كانت عملية الدراسة مازالت في المهد ، فلا بد أن تتم على أساس النقد والبحث في نفس الأدب والمؤثرات المحيطة به ، أي أن تكون الدراسة نقدية ، والمنهج نقدياً - كما يفضل هو نفسه - بحيث لا يعمل على أقوال القلعا إلا من حيث هي مراجع . وعده هي « الدراسة العلمية » كما يقول ، أو الطريقة (المنهج) العلمية التي يتبعها الأوريون ، وينظرون إلى الأدب من خلالها على أنه فن جميل ، يوكل الحكم فيه إلى الذوق السليم والإدراك الصحيح . ثم أشار إلى أنه يسعى إلى « البحث عن روح اللغة العربية وحل (يفص : تحليل) ما بها من الشعر والنثر حلا (يفص : تحليل) نفسياً ، والبحث عن صلة ذلك البلاغ ، وعن المؤثرات التي أحدثت في نفس الشاعر أو الكاتب ميلاً خاصاً إلى هذا النوع من البلاغة »^(٣) . ودعا ضيف إلى التخل عن الذوق الشخصي عند التصدي للنقد والدراسة ، ودافع عن الأدب في مواجهة العلم ، مؤكداً ضروره وساجية للمجتمع البشري إليه .

ولكن ما معنى « البلاغة » عنده ، وقد تركت كثيراً حتى الآن بعد عنوان الكتاب ؟ يجيب ضيف عن ذلك في الفصل الأول بعنوان « الكلام البليغ وخراسه » بأن الأدب هو « أثر العقول الذي يظهر في الشعر والنثر »^(٤) ، وهو لا يندف إلى إدخال المروور على النفس وحسب ، بل يندف إلى نشر الأفكار والآراء ، ويدل على الحركة العقلية والاجتاعية ؛ فإذا كان التاريخ يدل على حياة الإنسان العملية ، فالبلاغة تدل على حياته النفسية ، دون أن تنقد صلها بالتاريخ ؛ لأن الأدب صورة الاجتاع . ولذا يجب دراسة جميع المؤثرات في الأدب والمؤثرات في الأدباء ، بحيث تقوم الدراسة على الملاحظة الصحيحة والموازنة والقفرة ، وتعتمد على معرفة الدارس للقرن والأخلاق والنظام الاجتاعي ، والاحتكاك بالتصووص الأصلية . ولكن مفهوم الأدب - كما يقول ضيف في الفصل التالي - كان جلياً ، عند القلعا ، لكل المعارف والمعلوم غير الشعرية ، في حين أنه ختلف عن مفهوم البلاغة عنده . ويوضح ذلك بأن الأدب هو الكلام البليغ ، ذو الموضوع . والبلاغة

هم الذين ينفخون إلى ظهور الحركات في بلاغته (جمع بلاغة) الأسماء. ويرى ضيف أن سر تدوير الأدب العربي يرجع إلى أن النقد لم ينفخوا العقول إلى فهم البلاغة فهما إجتماعياً. ولكن إذا كان للاجتماع أثر في البلاغة - كما يقول - فللابد أن أثر آخر في الاجتماع، أو في الرأي العام، لا يقل عن الأثر الأول. ولهذا نرى مقدار التبعة التي تقع على قواد الحركة الفكرية والنقاد الذين يبدعهم زمام العقول. وما أشد هذه التبعة على الكتب أو الشعراء، ولا سيما إذا كان فائق البراعة (٣٧). وإذا كان الأخلاقيون يمشون مثل هذه التبعة، فللابد أن تترك الحرية أو الحدود - في البداية - في أيدي القراء، بحيث يميزون بين الضار والنافع، لأن - كما يقول - غرضها عرض كل شيء، وعلى القارئ أن يحكم عقله، ويميز الحيث من الطيب (٣٨).

وفي فصل بعنوان «النقد الأدبي» يرى ضيف أن أصول النقد هي القرامة والفهم والتفسير والحكم، وأن النقد ذاته ليس علماً من العلوم له قواعد خاصة، وإنما هو فن من الفنون التي تضبط بالعلوم، ويتقدم بتقدمها، فإنه مبنى على قوة الذكاء وسلامة اللب (٣٩). ولابد في مثل هذا الفن من ظهور أثر النقاد الشخصي في حكمه على ما يفرض، ولكن لا يصبح أن يبقى النقد على الأدواق الخاصة؛ لأن النقد الصحيح تحليل فكر شخص آخر غير فكر القارئ نفسه، واللبق والتحليل ونفس القارئ وفكره. ومع ذلك يترى اللبوق الصحيح ويوضح النقد، كما أن النقد يتهدد باللبوق، والنقد الذي لا أثر فيه لللبوق نقد ناقص أو جاف. والنقد أيضاً من مرجعه استبعاد النقاد في فهم والإدراك؛ يسعى إلى فهم الفقائق الفنية، ويوضح - ثم يربط - ما في العمل المنقود من أفكار وآراء وتوطئة للحكم. ولكن لابد للنقاد من طريقة خاصة (منهج) ويطلب يبنى عليه أحكامه؛ «فالنقد في مجلته لا يخرج عن وصف الكتابات وتحليلها» (٤٠). وقد أصبح مجزئاً بالتاريخ العام، والتاريخ الخاص للكتاب وحسبها الشخصية.

في نهاية هذا الفصل سنرى ضيف طريقة للنقاد أجعلها في ثلاث نقاط؛ هي معرفة النقاد بنوع الكلام الذي يدرسه، والتسلح بطريقة يبنى عليها حكمه، والبحث ما في الكتابة من حيث صلتها بالكتاب والاجتماع، وتأثير ذلك في الكلام والصناعة.

وتلا ذلك ستة فصول قصيرة أخرى، تحدث فيها ضيف عن النقد في فرنسا ومذاهب سانت ييف، وهيبوليت زين، وبرونتيير، وجبل لومير، وعرض - سريعاً - للنقد الأوربي، ابتداء من أرسطو حتى قيام الحرب العالمية الأولى في عام ١٩١٤، مع التركيز على فرنسا. ويأقرهم من طول الحيلة الزمنية، وقصر الفصول، فقد عرض للموضوع عرضاً يفيد المبتدئ، ووضع يده على بعض النقاط المهمة في تطور النقد الأوربي والفرنسي. وهو يرى أن سبب تدوير النقد في العصور الوسطى يرجع إلى خضوع الأفكار لرؤساء الكنيسة؛ «ومضى خمست الأفكار لقيتها» - كما يقول - فأنها لا تعرف الحرية ولا ترى طرق الإصلاح... إذ لا يمكن أن يكون

هي «الكلام الذي يذهب إلى الإعياب من حيث الاعتقاد» (بمعنى: الفتن في الصناعة) (٤١). وهذا المعنى الخاص للحدود يجب أن يختلف عن ذلك المعنى الواسع الذي أورداه القدماء من الأدب. وهي أيضاً ذلك «الكلام القبيح للتمت، الذي يعلا نفس السامع ويعواظفه في أي موضوع كان، وعلى أي معنى دل» (٤٢). لم تكن حجة ضيف قوية - على أي حال - في هذه التفرقة. فلمعنى العام للآداب الذي يسع أشياء كثيرة عند أجدانها هو نفسه المعنى العام في اللغات الأوربية، حين يتحدثون - لغوياً - عن الأدب بصفتهم تراث الأشياء والموضوعات، فيقولون «أدب الطهي»، ويقصدون به ماثون أو قبل عن الطهي وأصوله. ولكن هذا المعنى للقارئ العام لا يمتدحهم عن المعنى الخاص للأدب، من حيث هو كلام يبلغ غياظ الجدل أو المشاعر.

ومع ذلك يستمر أحد ضيف في الفصل الثالث - بعنوان «أنواع البلاغة» - في طرح الموضوع على الأساس الذي تصوره، فيشير إلى أن البلاغة - الأدب - من الفنون الجميلة الفطرية. وهي إما وجدانية تتعلق بنسب قائلها، وإما إجتماعية تتعلق بالحيلة العامة للإنسان. وإذا طبقنا هذا على الشعر الجاهل لوجدناه وجدانياً، ووجدناه العرب عربيين من البلاغة الاجتماعية، لم تشع عندهم البلاغة الشخصية بسبب ندرة الشعر القصصي. وهذا ليس عيباً على أي حال؛ لأن لكل أمة خصائصها. ولكنه وافق على قول المستشرقين إن كثيراً من الشعر الجاهل دخل أو امتثل عليه. ثم دافع عن خصائص العرب في الشعر، وعلى نفس الشعر القصصي والمرسح في أنبيهم، وعُد ميزة العرب أنه وجداني فطري اجتماعي، يتميز بالجمالية بقوة الخيال وبلاغة الكلام، وكان شعره الذي وصلنا منسوباً إلى جماليته قمة تطور تاريخي طويل سابق لم يصلنا منه شيء، نتيجة لغياب التلويح والأمية. وعرض لتشكيك المستشرقين في الشعر الجاهل، ولكنه عديم مبالغين في هذا التشكيك، وترك المجال مفتوحاً للبحث، وإن رجح - أن كثيراً من الشعر القديم منسوب كلياً إلى الشعراء المعروفين، ولكن هذا لا يطمئن في صيغته العربية من حيث الأسلوب (٤٣).

عند هذا الحد يصل ضيف إلى فصل بعنوان «البلاغة عامة»؛ فيؤكد الصلة بين الاثنين، وبعد التثني أظهر من الشعر في تصوير حالة الاجتماع، ويتعمد لكتاب «حديث عيسى ابن هشام» للموملي، لأنه أظهر هذه الصلة حين صور مجتمعه. ولكنه يضيف أنه لا يصح أن تعد البلاغة دليلاً صحيحاً على الزمن (العصر) والأشخاص الذين ظهرت بينهم، أو أن تكون أثراً تاريخياً؛ لأن غرض الفنون هو إظهار الجاهل. ويرى ضيف أن إراءه النقد تقدم للاجتماع صورة أكبر من الصورة التي تقدمها البلاغة. ويتبنى إلى أن الأمة لا تظهر في بلاغتها، وإنما تظهر في أنوثتها وأنواع ميولها. وإذا كان الاختلاف في الفهم والإدراك هو الذي يحسب للمذاهب والأفكار المختلفة ويعبها، فإن البلاغة ذاتها يتغير فهمها من عصر إلى آخر. وللنقاد في هذا المجال دور كبير؛ لأنهم

الإنسان نادراً إلا إذا كان حراً في الفكر ؛ لأن حركة العقول تابعة دائماً للحركة العامة للحالة الاجتماعية^(٣١) . وهو يرى أيضاً أن الحركات الأدبية الكبرى ، خلت الأثر العظيم ، هبت ريفها من الخارج ؛ بسبب تقابل الأفكار وتناقضها^(٣٢) .

لقد عدَّ ضيف سانت ياف أول من جعل النقد وسيلة من وسائل علم النفس ؛ بما كان يبحث عليه من دراسة نفوس الأدباء ، وتقصى ذلك في أديهم . وحين عرض هيلبوليت تين أشار إلى أن ابن خلدون سبقه إلى ملاحظة أثر البيئة والجنس والزمن (المصر) في الطابع والعادات والسلوك ، وعد مله به . في النهاية — مله علمياً جافاً غير مقبول ، مع أنه من عمل الناقذ — كما يقول — أن ينظر في أثر البيئة في اختلاف العقول . وضرب المثل عل ذلك بأن السلاجية القى اكتسبها البدوى من بيته هي روح الشعر العربى التى اكتسبته علويه . ويرى ضيف أن البيئة الطبيعية أكثر ظهوراً في الشعر العربى من البيئة الاجتماعية . ولكنه عارض الفيلسوف الفرنسى إرنست ريتان ، الذى بالغ — في رأيه — في تفسير أثر الجنس Race في الأدب ، وهله عدوا لدوداً للأهم الساجية . ونقاش ضيف كذلك مله تين في أثر البيئة والجنس ، وهله مسرفاً في آراءه ، ورأى أن البيئة ساجية في التأثير عل الجنس . وحين عرض لآراء برونتير ودعوتو إلى أن يصبح النقد علماً اتخذ منها موقفاً معارفاً ، وانتهى إلى أن النقد فن ؛ لأن الأدب فن . أما مله التأثير والافتعال الذى جاء به لوبير ، أى نقد الكتب بما يتبقى في النفس من أثرها ، فلم يرحب به ضيف ، وهله بلا صيغة علمية ؛ لأن مرجعه الجول النفسية والتأثيرات الشخصية .

وأخيراً يخصص ضيف الفصلين الباقين من كتابه للحديث عن النقد الأدبى عند العرب ، ومفهوم القدم والجدانة عندهم ، ويرى — حين يقارن بين نقد القرنين ونقد العرب — أن الأخير — بعيداً عن كل فكرة اجنبية وأثر خارجي — لم يكن عرضه تقويم حركة العقول والأفكار ؛ بل شرح الشعر ، ووضع النموذج الجاهل مثلاً أهل للشعراء ؛ فلا هو قام بتغيير سائر الأفكار ، ولا تقويم حركة العقول . ولأنه كان محدود القواعد والمناهج فقد انتهى إلى الجابحات اللغوية والقواعد النحوية ؛ ولهذا غلبت عل تاريخ إلا من حيث صلته بعلوم البلاغة . وقد عدَّه — في النهاية — من الفنون التى لم تتضح عند العرب ، ولم تتميز من علوم البلاغة . أما التحديث والتجديد عند العرب فكانا مرغوفين ؛ لأن هؤلاء خلطوا الغرض اللغوى بالغرض الأدبى ، ولم يرتق الشعر عندهم ، نتيجة لاصطحابهم عل الأرجال والبدنية اللذين لا يصلحان للنثر الذى عل الفكر والعقل . وهكذا لم يقدّر العرب القدماء الجديد ، ولم يقولوا بوجوب (التطور) والافتعال^(٣٣) .

نستطيع من هله الخلاصة أن نعيد ترتيب أفكارها — في اختصار — عل النحو التالى :

— لابد من دواصة الأدب دواصة جديدة ، تتحرر من أسر القدماء عل الموازين والأحكام ، وتتشكك في السليطات ،

وتعتمد عل النصوص الأصلية ، بحيث تمار كتابة تاريخ الألب القديم بعقلية تقنية منجية ، تأخذ في حسابها المؤثرات والظروف المحيطة بالنص وبدعه ، من النواحي التاريخية والاجتماعية والنفسية .

— من الضرورى لإشاع أدب مصرى قومى ، ذى شخصية مصرية المحتوى ، حرية الشكل واللغة .

— الأدب فن جميل هادف ، يصور المجتمع ويسعى إلى إصلاحه . وهو كلام بليغ ذو موضوع ، يشير لفهمه من عصر إلى عصر .

— النقد فن تضبطه قواعد العلم ؛ يبنى عل اللوق والإدراك العقل ، ويقوم عل الفرامة والفهم والتفسير والحكم ، ويقى يوصف النص وتحليله باستخدام المناهج والمناهج ، ويستلزم حرية الفكر لكى ينشط ويزدهر .

— العرب لم يعرفوا القصص في أشعارهم ولا المسرحيات ، لأن البلاغة النفسية لم تنع عندهم . وهذا ليس حياً ؛ لأن لكل أمة خصائصها . وكثير من أشعارهم الجاهلية متحل ، ولكنه عربى الصيغة والأسلوب .

— عل الأدب تيمة كبيرة حيال نفسه ومجتمعه ، ولكن يجب أن يترك حراً أمام جمهوره ، وأن توكل لهذا الجمهور مسؤولية تمييز الحيف من الطيب عنده .

— للنفس والمجتمع أثرهما الكبير في الأدب والأدب ، وهل النقاد أن يتوصل إلى هذا الأثر ، وأن يدرس في إطاره الفردى وإطاره الاجتماعى عل السواء .

— الحركات الأدبية الكبرى تنشأ بفعل الاحتكاك بالثقافات والأداب الأجنبية ، ولكن العرب في تقدمهم القديم كانوا بعيدين عن المؤثرات الخارجية ، واجتمع تقدمهم عن تقويم حركة العقول والأفكار ، ولم يتطور من إطار المباحث اللغوية ، ولهذا ظلوا ينكرون الجديد والتجديد ، ويخلطون الأدب بالغرض اللغوى .

وبغض النظر عن عرض أفكار النقد الفرنسى ومنابعه ومذاهبه فإن النقاط الثمانى السابقة أشبه بالمصادر التى دارت حولها أفكار أحد ضيف في هذا الكتاب . وهو كتاب حافل — كما أشرنا — بالأفكار والآراء إلى درجة مدسحة ، وكان مؤلفه أراد أن يفتح بين غلاله معرصاً حاشداً لهذه الأفكار والآراء . ولولا أنه حدد الموضوع عل غلاله الخارجى بأنه « مقدمة لدواصة البلاغة العربية » لقلنا أنه عمل طريقه فيما أراد أن يبعث . غلبت فيه ما في الدراسات الجامعية — أو ما ننشله منها — من ترو وأناة في بحث نقطة محددة — عل أساس منهج معين — يهدف التوصل إلى نتائج تحملها مقدمات . وهو في النهاية — يرغم الجهد في عرض موضوعاته وتركيزها — أشبه ببيانات الحركات الأدبية ، وأقرب إليها من أن يكون بحثاً جامعياً عميقاً . ولكن البيانات الثورية مطلوبة في الوقت ذاته ، لاسيما حين تنازم

ضعيف - في النهاية - أنه كان حصيلة الصلة المباشرة بالثقافة الفرنسية، والتخصص في الأدب، من ناحية، وكان - من الناحية الأخرى - أول جهد جماعي مصري من نوعه. فقد كان ضيف أول متخصص مصري يجاهر في الأدب على أساس التنازع الأوروبية الحديثة. وقد حل بعد عودته من البعثة على الشيخ مصطفى الفهايتي في تدريس الأدب العربي. وبذلك يكون كتابه أول نبذة جامعية مصرية في موضوعه، وبحكم أنه كان - أيضاً - يتخاطب جمهوراً من الطلاب في الجامعة المصرية.

وقد رحب بالكتاب عند ظهوره بعض الصحف الأدبية والثقافية، كما أشرنا عند الحديث عن صلة مؤلفه بجريدة «السفور»، وكما نجد في تنويع جملة «للقطف» الذي ختمت بأنه «وأملته من الكتب التي أصرحها أساتذة الجامعة المصرية سيفتح أبواباً جديدة للبحث العلمي في المواضيع الأدبية والفلسفية»⁽³⁷⁾. ومع ذلك كان هذا الترحيب والتشجيع عديمين، لم يتطرقا إلى مناقشة أفكار الكتاب أو طريقة عرضه. ولم تظهر هذه المناقشة إلا بعد أربع سنوات، عندما أخرج ضيف كتابه الثال الذي ناقشه طه حسين، كما سنوضح بعد ذلك.

ثانياً - بياض العرب في الأندلس.

كان هذا الكتاب في الأصل محاضرات جامعية مثل سابقيه، ولكنه يتميز بوحدة موضوعه، والقتصار على الأدب العربي، فضلاً عن كبر حجمه. وقد ندد ضيف في تمهيد القصر للكتاب بنظرة البعوض السائرة إلى الأدب، وكيف أن هؤلاء «لا يزالون يمتدحون الأدب ضرباً من الفكاهة والتسلية» - على حد تعبيره، ويعدون الكتاب كتاب أدب إذا جمع بين فتيحة مسائل لغوية وشعرًا ونوادر وتواريخ، كما يعدون الأدب أدباً «لأنه ملأ طللُ العبارة، عارف باختيار الألفاظ، عالم بكثير من المترادفات، تتقاذ إلى البلاغة انقياداً، فيصور الحق باطلاً، ويجعل الباطل حقاً» - على حد تعبيره أيضاً. «ولكن الأدب نتاج العقول والفرائح البشرية، وقوة الفكر والإدراك الإنساني التي تنفتح بها ألسنة الشعراء، وتسيل بها أقلام الكتاب، فيهيضون على العالم من أسواق الاجتياح وصوره، وأسرار النفوس وخفايا الوجود، ما يملأ النفوس عظمة وإعجاباً بصحيح الآراء وجمال الاقتضان، ويعتزون عن العامة من الكتاب والمفكرين بدقة الإدراك، وتصويرنا المعاني النفسية والاجتماعية تصويراً يكاد يكون مدركاً بالحواس»⁽³⁸⁾.

ويعود ضيف فيؤكد مصطلح «البلاغة» الذي عدّه بدلاً لمصطلح «الأدب» فيقول:

«إن البلاغة - أو الأدب كما يقولون - هي خلاصة كدّ العقول والأفهام، وثمرة الاضطراب الفكري الذي ما يبرح دليلاً على قوة الإدراك وحياة النفوس المعلقة. والغرض من الكتابة اللبينة أن يجعل الكتاب الشاعر الألفاظ وسيلة من وسائل التعبير عن لحظة من لحظات الحياة، لا يكفي أن يدركها عقله إدراكاً ثم يتركها غر ولا

الأمر في لحظة معينة، أو يجد الناس أنفسهم في مقترق طرق، ويكون عليهم أن يتخللوا بين هذه الطريق أو تلك.

كانت حركة الأدب في مصر تعاني مثل هذه الأزمة، وتجد نفسها في مقترق طرق وقت صدور الكتاب في عام ١٩٢١، أو عند بيليته في شكل محاضرات جامعية في عام ١٩١٨. وكانت الأزمة تتلخص في ذلك الالتحام أو الاشتباك بين الأدب العربي والأدب الأوروبي في صوره الفرنسية والإنجليزية، وأجناسه القصصية والمسرحية والنقدية بوجه خاص، وهو التلاحم بدلت بوادره في النصف الأخير من القرن الماضي - كما هو معروف - واستمر في تصاعده إلى اليوم. وربما كان النقد الأدبي أكثر هذه الأجناس تأثراً بنظيره في فرنسا وإنجلترا - حيث توجهت البعثات الدراسية الأولى - إلى درجة المفروغ خلال الربع الأول من هذا القرن. وقد تخففت عن الالتحام الأدبي والمفروغ النقدي أزمة هوية مازلت تعاني منها، ولكن هذه الهوية المتأزمة لم تكن سلبية خالصة، فقد فجرت في المتحدثين والناحسين - على السواء - مشاعر الغيرة على ما هو كائن، والتطلع إلى ما يجب أن يكون. وهذا هو منطق أحد ضيف في كتابه.

ومن جهة أخرى كانت النقول والمقارنات النظرية - قبل عودته ضيف من فرنسا في عام ١٩١٨ - تقوم بشكل عام على التعميم والتبسيط الشديد. ويكفي أن نراجع في هذا الباب سلاسل المقالات - والكتب التي خرجت منها - على أيدي نجيب حلاوة⁽³⁹⁾ في عام ١٨٩٩، وروحي الحالدي⁽⁴⁰⁾ على ١٩٠٣، ومسططكي المحمدي⁽⁴¹⁾ عام ١٩٠٧. فهذه المقالات والكتب لفتت الانتباه لما عند الفرنسيين - بصفة خاصة - من تراث نقدي حديث، وحاولت الموازنة بين ما عندهم وما عندنا من أدب، ولكنها لم تنجح - في الوقت ذاته - في عرض التطور النقدي في فرنسا، ابتداء من سانت بيغ إلى جيل لومبر، ولم تقدم حلولاً لمشكلة - أو أزمة - الهوية، ولا خاطبت المتخصصين. ولكن كتاب ضيف - على صفه - قدم صورة متقدمة ومنظمة لذلك التطور النقدي الفرنسي، فضلاً من بعض الحلول المهمة لأزمة الهوية، مثل إلحاحه على أن الأدب نشاط خلاق جاد وعرف، وأن دراسته يجب أن تخضع للمنهج العلمي، وأن من الضروري خلق أدب قومي معبر عن الزمان والمكان، وأن علم وجود القصة والدراما في أدبنا القديم يجب ألا يشكل عقدة لنا أو يعوقنا عن نقلها عن الآخرين.

حقاً، كانت معظم هذه الأفكار والحلول متشعبة في الهواء الأدبي - إذا صح التعبير - بين جناح الثقافة الفرنسية من كتاب «السفور»، ولاسيما لعلى السيد وحسين ميكل، وجناح الثقافة الإنجليزية ولاسيما العقاد والمازني، بل إن بعض أفكاره التي نقلها عن الفرنسيين، مثل تأثير البيئة والعصر على الأدب، كان قد طبقتها طه حسين في رسالته عن أبي العلاء في عام ١٩١٤، قبل أن تكون له صلة مباشرة بالثقافة الفرنسية، بتأثير المستشرقين الذين علموه بالجامعة المصرية، مثل تالينر وفيت. ولكن يبقى لكتاب

نعود، ولكنه يحرص عليها، ويحيطها بعبارات تكشف عن أسرارها، وتبين حقيقتها»^(٣٩).

ويعود ضيف فيؤكد كثيراً ما سبق أن أشار إليه فيقول إن الأدب ليس من دواعي اللهو، وإنما هو من دواعي الإعجاب. ويعنى بالأعجاب - هنا - الجلال الذي هو من أخص لوازم الأدب، وجمال التعبير وحسن الأسلوب والافتنان في العبارة. ويبدأ بذكر أن يكون الأدب شيئاً من جلال الحياة، وأثرًا من آثار العقول، ومعرضاً لصور النفوس والإدراك الإنساني، وفتاً من فنون الجبال، ودليلاً على الحياة العقلية... فليس أدل على الحياة من الأدب»^(٤٠). ومن ثمة فهو يدعو الشعراء والكتّاب إلى تجنب طريق صارت فيها أدياناً زمنًا طويلاً فلم تتقدم خطوة واحدة، ولم تسلك مسلكاً نافعاً، ولم تعد الإبداع شيئاً كثيراً - على حد تعبيره - إذ يجب عليهم - كما يقول - طرق الموضوعات الاجتماعية العامة، لنقدنا في كتاباتهم، والعمل على إصلاحها، وإرشاد الناس إلى طريق الخير. أما السبيل إلى ذلك فهي كتابة القصص الاجتماعية والخروج من «الصيغة الشخصية الوجدانية التي لا يرى الغارئ فيها غير نفس الكاتب أو الشاعر، وقد تكون نفساً مريضة كثيرة الخطأ»^(٤١). وبهذه الحياة للقصة يشير إلى أن أسلوب الفصائل المعروفة عندما لم يعد صالحاً لحالتنا الاجتماعية، ولا لغربنا التي احتكت بالعالم وتجربة الآخرين. وإنه ليمود فيؤكد حديثه السابق عن تيمة الأدب والأدب، ويوضح موقفه من هذه القضية التي يربطها بالكتّاب في النهاية:

«إن الواجب على أصحاب البيان ودوى اللسان أن يشتغلوا بوصف الإبداع وتصوير النفوس، وأن يتركوا ضخامة اللفظ وحلوته المضيء - كما يقولون - وأنواع البديع، ويعلموا أن الحياة جد لا هزل، وأن الناس أصبحوا إلى ملاحظاتهم النفسية والاجتماعية مهم إلى المعنى بالألفاظ والبراعة في التشبيه. هذا ما ندعو إليه، ويدعو إليه كل حامل على ترقية اللغة العربية وآدابها. ويجب مع هذا أيضاً أن يسعى المؤلفون والأدباء ببيان ما في بلاغة العرب من ثمر ونظم، وما فيها من الأفكار العامة والمسائل الاجتماعية التي لا يخلو من معرفتها الشعراء والكتّاب، والتي هي نتائج العقول والفرائح، وبسبب حياة الأدب وبلاغات الأمم. وهذا ما حاولناه في الكلام على بلاغة العرب في الأندلس»^(٤٢).

ويختتم منهجه - المشابه لتمهيد الكتاب السابق في صيغة البيانات - فيشير إلى أهمية كتاب الأندلس وشعرائها، ولاسيما فيما ابتكروه من للعاني والخيال، والحلقة التي يسير عليها في فصول الكتاب، بالتحديث عن تاريخ العرب وحضارتهم هناك، ثم بالحديث عن «طائفة قليلة» من الشعراء والكتّاب المعروفين، مع إيراد غلاخ من شعرهم وترثيم، غير قاصد أن يكون الكتاب «تاريخاً جامعاً لأدب العرب وبلاغتهم في الأندلس»، مكتباً بأن يكون فائقة لجولة أوسع - على حد قوله.

يبدو هذا التمهيد للكتاب امتداداً لكثير مما جاء في الفصول الأولى بالكتاب السابق. ومع ذلك فهو يطرح قضيتين مهمتين: أولاًها ما يظهر لها أثر في الكتاب السابق، وهي الدعوة إلى الاهتمام بالقصة الاجتماعية، والأخرى تطوير لما سبق أن عالجه عند الحديث عن تيمة الأدب. فهو هنا واضح القصد فيما يتعلق بما نسميه «الآثر» - كما يبدو الكتاب ذاته أقرب إلى كتب المختبرات أو المختبرات التي تجمع طائفة من تراجم الأدباء مع غلاخ من أدبهم. وقد أشار ضيف إلى ذلك، كما لا يقطع الطريق على من يجابه على أساس آخر. ومع أنه زاحج كثيراً في هذا التمهيد بين مصطلحي «الأدب» و«البلاغة»، وحاول أن يتمسك بالمصطلح الأول في عنوان الكتاب وموته، فمن الواضح أن هذه المزاوجة كانت تعبيراً عن قلقه إزاء المصطلح القديم الذي أكسبه معنى جديداً، وقلق العصر إزاء الضحية بمصطلح «الأدب» بعد أن أكسبه معاصره - خارج الجامعة - الحيوية والخصوصية اللتين كان هو يتشدها.

وعلى هذا النحو شرع ضيف في دراسة ظاهرة الأدب العربي في الأندلس، وعقد خمسة فصول تحدث فيها - بشكل مجمل - عن تاريخ العرب هناك، وعن الحياة العلمية والفنون والفناء وبجائس الأدب والنثر والشعر، ثم تحدث في مزيد من التفصيل - في عشرين فصلاً - عن ابن شهيد، وابن زيدون، وابن عباد، وابن عبد ربه، وابن دراج، وابن عمار، وابن وهب، وابن جنيح، وابن برد، والأصمعي، التليل، وابن هاني، وابن جلدون، وابن الحداد، وابن خلدون، وابن سهل، ولسان الدين الخطيب، والموشحات. وفي هذه الفصول العشرين قدم عشرات النصوص الشعرية والنثرية للأدباء المذكورين، وحاول تحليلها ونقد أصحابها، مستخدماً في ذلك بعض مناهج النقد الحديثة عند سانت ييف في دراسة شخصية الأدب ونفسية، وهيبوليت تين في دراسة البيئة والعصر. ومع ذلك سار في تراجمه للأدباء - وهي تراجم مختصرة - عن نوال القدماء، ولاسيما المرقى في كتابه المشهور «نقع الطيب»، غير مستفيد من المباحث التي أوردها في كتابه «مقدمة لدراسة بلاغة العرب»، ولاسيما عدم التسليم بأحكام القدماء دون مناقشة. فهو يقول عن ابن عبد ربه - على سبيل المثال - إنه «يضمحل في قرطبة قناعة العلوم إذ ذاك، ود... جميع الفنون العربية ولاسيما علوم الأدب، حتى أصبح إماماً في». وكان عباً للاطلاع فصار أعلم أهل زمانه»^(٤٣)؛ ففي هذه العبارة تعميم ومبالغة على الطريقة القديمة، وليس من السهل أن يتورط العلم في وصف أحد بأنه درس جميع الفنون العربية، أو أنه صار أعلم أهل زمانه، ما لم يقيم البيئة والدليل على ذلك.

لقد لاحظ الدكتور بن الدين الأمين حين تعرض لأفكار الكتاب أنه كان بمثابة تطبيق للمذهب ضيف في الأدب والتفد كما عرضه في كتابه السابق^(٤٤). وهذه ملاحظة صحيحة، تؤكد ما موازين الرجل في قياس أشعار الأندلسيين وأحكامهم عليهم، بما أشار إليه الدكتور الأمين، مثل دعوته إلى ضرورة تأليف الوجدان والحقيقة في الشعر وامتزاجها بخيال الشاعر؛ لأن الشعر حقائق مكسوة بثوب

وحب الكلام الجميل ، وإنه مال إلى قول الشعر ونظم الكلام ، ولم يكن من خلقوا شعراء . وعد هيكل ذلك متناهيًا للحقيقة ، لأن ابن عبد ربه كان - في رأيه - موهوبًا مطبوعًا^(٢٧) . وقد أخذ عليه الدكتور هيكل - أيضاً - مجاراة كثير من المؤرخين حول أبي بكر الذي وجه إليه ابن شهيد رسالته المرفوعة في التواضع والزواجر ، وذكر أنه لم يكن أباً بكر بن حزم - كما قال صيف - وإنما كان أباً بكر الكاتب للمروفي بأشكسياط^(٢٨) . كذلك أخذ عليه هيكل ميله إلى أن ابن شهيد قلد أبا العلاء المعري ، وتأثر به في « الزواجر والتواضع » ، وقال إن العكس هو الصحيح ، لأن ابن شهيد ألف رسالته المذكورة قبل أن يؤلف أبو العلاء « رسالة الغفران » بنسج سنين ، مما يرجع تأثر المعري به^(٢٩) .

ولكن ، كيف استقبلت الصحف والنقد هذا الكتاب ؟

لقد رحبت به « المصنف » و « المحلل » ، وتوهمنا بصدوره على الفور . وكان ما ذكرته « المصنف » أنه « حُرِّيٌّ بأن يكون في مكتبة كل أديب ، بل في مكتبة كل متعلم من الناطقين بالضاد »^(٣٠) . أما « المحلل » فكان ما كتبه أن « الأستاذ أحمد صيف ينحصر في الجامعة المصرية بتدريس الآداب العربية فيعاليها ، ويتفهدا على الطرق الحديثة ، ويعايرها بموازين الأدب الحديث . وهذا الكتاب هو من ثمرات محاضراته ، وهو خاص بقند الأدب الأنلسي . . . ومملكة النقد في المؤلف قوية . وهو من الأدباء القلائل جداً ، الذين نظروا إلى الأدب المعري نظرة مجردة من الأغراض ، ودروسه درساً مطلقاً من القيود التقليدية ، وقاموه بغير المقاييس المألوفة منذ القدم »^(٣١) .

وبالرغم من هذه الحفاضة للكتاب ومؤلفه جاء نقد طه حسين عتقاً ومما بشخص المؤلف : فقد نشر مقالاً بعنوان « النقد والأدب والحرية » بجمعية « السياسة » في ٧ يناير ١٩٢٥ ، ثم ضمه إلى كتابه « حديث الأربعاء » ، وخصص الجزء الأخير منه لنقد أحمد صيف وكتابه معاً . وقد حاول طه حسين - في مقدمته النقد - أن يعتدل عن عتفه بأنه ضروري حتى لو كان المتنود صديقاً أو قريباً للناقد ! فالدكتور أحمد صيف أعج لي - كما يقول - لا تصل بيني وبينه حياتنا في الجامعة المصرية وحدها ، بل تصل بيني وبينه حياة قضيتها معاً في فرنسا كان فيها الحلو والمر ، وكان فيها الخير والشر ، وكنا نبلو حلولا ومرها ، ونحتمل خيرها وشرها ، أخوين صديقين ، لا يعدل أحدهما بصاحب إنساناً ، ولا بمودة صاحبه شيئاً آخر^(٣٢) .

ويعد هذه المقدمة الاحتفالية شرع طه حسين في نقده الذي أثاره في نفسه - في حد قوله - ظهور كتاب « بلاغة العرب » في « الأنلسي » ، وهو كتاب مهم ، كما يقول ، ولكن هذه القمية لا تلبث أن تتزحزح بفرق بين ما سابه بحق صيف المختلفين : حظه في الجامعة وحظه خارجها . أما حظه في الجامعة فحسن جداً - على حد تعبير طه حسين ؛ لأنه وفق في صنع « مناهج جديدة للبحث » أمام تلاميذه ، وخرج من هؤلاء التلاميذ نفر مجيدين مثل زكي

جميل ، وكذلك مثل استحضانه التصوير في الشعر ، واشتراطه الإحاطة بالمعاني وحسن التعبير عنها قبل الابتكار والتجديد فيها ؛ وتعلبه وضوح صفة (شخصية) الأديب الخاصة في ألبه ، وقمه لتعدد الأغراض في القصيدة الواحدة ، ومعداته للقرقر غرضاً من أغراض الشعر ، لأنه من وسائل التسلية^(٣٣) .

ويمكن أن نضيف إلى هذا إلحاق صيف في كتبه على مفهوم الأديب المحاف ، أو تبعه الأديب ، أو التزام الأديب . فهو حين تحدث عن شعر ابن هانئ حكم عليه بأنه من الكلام الجيد ، وفسر ما أراده بالمجودة ، فقال إنها « اختيار للمعاني الداعية إلى التفكير ، وحل الذهن على البحث فيها ليدركها الفأرى إدراكاً صحيحاً يتعذب به ، أو يستفيد منه شيئاً جديداً في حياته العقلية » ، أو يذكره برأى نافع أو مسألة صحيحة من مسائل الحياة والأجتماع^(٣٤) . وإنه ليشير في ذلك الحديث أيضاً إلى سمة خيال الشاعر ، ودقة إدراكه ، وحسن اختياره ، وتنسيق صناعته ، واختناحه الخاص الذي يدل على أن الكلام كلامه^(٣٥) . كما نلاحظ أن صيفاً في تحليله لتصوص شعراء الأنلسي يضع عنه دائماً على ما يأتون به من جديد . فهو يتوقف - على سبيل المثال - عند حجب الشاعر ابن الجنداء لفتاة مسيحية ، ويرى في ذلك موضوعاً جديداً^(٣٦) . ويرى أن الشاعر الكبير الخيال يرى ألف شيء ، ويفكر فيها حوله من الموجودات ، ويعمل على تصويرها وإبرازها بشكل جميل ، على حد تعبيره . ومن ثمة لا يستحسن أن يتصرف ابن سهل في الغزل أو إلى الإكثار منه ؛ لأن « الغرب على نغمة واحدة ، وعلم الخروج عن هذه الدائرة ، لا يدل إلا على قصور باع الشاعر وضيق الخيال لديه »^(٣٧) .

غير أن أهم مبدئين أخذ جيا صيف هنا هما : مبدأ الصورة الشعرية ، ومبدأ تميز الشاعر عن طريق إبراز شخصيته الفنية . فهو يقول عن ابن شهيد : « فلذا وصف وجهه بقطا ، قوى للملاحظة ، لا يصف الأوصاف العامة ككثير الشعراء ، ولكنه يصف ما يراه وصفاً دقيقاً ، كالصور يصور ما أمامه . وتلك صفة الرجال ذوي المواهب »^(٣٨) . ثم يشيد بآبن خضاعة لأنه مصور ماهر في شعره^(٣٩) . وهكذا . وحين يطبق مبدأ الشخصية الفنية يرى أنها جزء من موهبة الشاعر فهو يقول عند حديثه عن ابن هانئ : « وإن الصيغة الخاصة التي تدل على أثر الشاعر ، أو الكاتب ، أو على شيء من شخصيته في كلامه ، هي علامة من علامات الانتان التي من أجلها يحسب من بين قوى المواهب الفنية »^(٤٠) .

وخلال هذا كله كان صيف - مثلاً فعل في كتابه الأول - يستند أحكامه ومراجعه بالمواهب والتواضع ، على نحو ما نجد في الكتب الجامعية اليوم . وقد كان اختياره لتصوص الشعر والنثر - بمشكل عام - عن فوق بصير بما يجب أن يكون عليه التعبير الأدبي ، ومقدرة على النظر العقل في هذه التصوص ، وتحليلها على أساس المبادئ النقدية السابقة . ومع ذلك أخذ عليه الدكتور أحمد هيكل علم الدقة في قوله عن ابن عبد ربه إنه شعره كان من قبيل الصناعة

ووجد طه حسين في حديثه عن أسلوب القصيدة العربية وضرورة تغييره لكن يلائم العصر زعماً لا يستند إلى حق، فنحن - كما يقول - لا نلغ الشعر العربي كما هو، ولا نزهده فيه، وإن كنا نريد له التطور. وكذلك الحال في إنكار ضيف لتمثيل الأدب العربي القديم للحياة الاجتماعية والنفسية؛ لأن هذا الأدب - كما يقول طه حسين - يمثل هذه الحياة، ولكنه يحتاج إلى الفهم والدراسة، مع العناية والإنصاف، وأنه هو نفسه - طه - قد حاول ذلك في «أحاديث الأريامه» التي كان ينشرها على الناس كل أسبوع. وظل على تمثيل الأدب القديم للحياة العربية بأن الأدب الأنثى نفسه قد أسهم في هذا. وإذا اختلف الأدب العربي عن الأدب اليوناني واللاتيني في حجم هذا التمثيل لذلك ولا يحو قيمة الأدب العربي في نفسه من حيث إنه مظهر من مظاهر الحياة الإنسانية، ورمزاً للنفس الإنسانية. ومع ذلك فاحد ضيف لم يرد أن ينكر قيمة الأدب العربي - كما يقول - ولكنه «سريع الحركة، لا ينضج ما يعرض له من المباحث»، بل إنه استعاض كلام القدماء فقل في كتابه الأخير عن ابن بسام والمقرئ^(١).

واختتم طه حسين نقده ببعض الملاحظات البسيطة - على حد تعبيره - حول الكتاب الأخير. ويتلخص هذه الملاحظات في أن ضيفاً يرسل القول على علاته، مثل قوله إن العرب فتحوا ما لم يفتحهم غيرهم في ثلاثة قرون، بل في قرن واحد، فلم نخش عليهم ثلاثة قرون حتى كانوا قد سدموا الفتح وانصرفوا إلى الاستعانة بالحياة، وإهم خرجوا من بلادهم إلى مصر ثم إلى القديرون، في حين أنهم فتحوا بلاداً أخرى قبل مصر، وإن دولتهم ومدينتهم في الأندلس كانتا أعظم دولة ومدينة عريتين، فضلاً عن الإصماليين اللغويين في مثل قوله «إذا وقتنا الله إلى العودة في هذا المرزوع» فالعودة تكون إلى لا. ثم رجعا طه حسين أن يوفق المؤلف في كنهه المقلبة هذه الأمانة العلمية التي تقتضيه، والتي تكفل من غير شك لكتبه ما هي أهل له من الإقنان والفتوز^(٢).

كان هذا المقال العنيف المحلولة الوحيدة - على أي حال - لمنتقشة ضيف في كتابه. ومع أنه اقتصر على الكتاب الأخير، بل كاد أن يقتصر على مقدمة هذا الكتاب وبعض فصوله الأولى غير المتصلة بالأدب، فقد ضرب ضيفاً في الصميم في التعليل لم تكن له غير هذه البضاغة العلمية، أي التعليم في أروى مؤسسة تربوية. وحتى هذه شكك طه حسين فيها، وصوره متسرعاً عروياً من أهم خصلة جسمية، وهي الأمانة والتحصين، وكان حظه واحد وليس اثنين كما أراد له طه حسين في مدخله نقده. فكيف يوفق في التعليم وإنتاج التلاميذ والباحثين العلميين وهو نفسه لا ينضج بما يجب أن يكون عليه؟ أكتفت هذه تروية من تروياته طه حسين المعروفة؟ لا ندري. ولا ندرى أيضاً الفاعل الحقيقي إلى هذه الحشونة الفاجتة في تقويم جهد زميل وصديق، ولكن الذي ندرىه - بوصفنا مراقبين محايدين - أن نقده طه حسين غاضب وعنيف، مع أنه لا يخلو من الحق.

مبارك وكامل كيلاس. وأما حظه خارج الجامعة والتعليم، حيث ينبع كتاباً على الناس، فهو حظ سيء مع الأسف الشديد - كما يقول طه حسين - لأنه موقوف في التعليم، غير موقوف في التأليف. وسبب عدم توليفه في التأليف يرجع - كما يقول طه حسين - إلى أن «نفسه مريعة الحركة، مسرفة في هذه السرعة، لا تكاد تعرض للشئ تثبت له حتى تقتله بحثاً ودرسا، وتتجدها فهماً وتفكيراً؛ وإلغا هو شديد السأم، كثير اللل، لا يكاد يلم بالموضوع حتى يسأمه ويزهده فيه، وينقل منه إلى موضوع آخر فيسأمه ويزهده فيه، وينقل إلى موضوع ثالث وموضوع رابع، وتكون نتيجة هذا السأم وهذا الانتقال السريع أراء كثيرة ظاهرة الجفنة، ولكنها غير ناضجة، ولا واضحة، ولا قابلة للبحث». وهذا كله مضاد للأمانة العلمية التي تلزم في أهميتها على المناهج العلمية^(٣)، بل هو عدو للحياة العقلية المنسجة. كما يقول أيضاً.

ومضى طه حسين في حديثه عن لزوم التأني في العلم حتى وصل إلى كتابه ضيف، فقال:

«ولقد قرأ في الكتابين اللذين أظهرهما الأستاذ الدكتور ضيف منذ بدأ الدرس في الجامعة، ففصح بما أشعر به من أن الأستاذ تمجيداً لمعرفته في الحياة، ولذاع في الناس أراء لم تتجس في نفسه كما ينبغي، فلم يتقن فهمهما، ولم يستطع الناس أن يفهموها من بعده. فتمر بهذا، وتشرع بشئ من الأمل وضيق الصدر، إذا كنت تعرف الأستاذ بفأته وقدرته على الإجابة والإقناع؛ فانت لا تكاد تقرأ صفحة واحدة من أحد الكتابين حتى تشرع بهذا الضيق، وحتى تشرع بضموض شديد، وحتى تسأل نفسك ملحاً متشدداً في الإلحاح: ماذا يريد أن يقول؟ وأنت تستطع أن تسأل نفسك وإن تسألها، بل أن تسأل المؤلف وتبلغ عليه، دون أن تعيد الجواب الفتح؛ فذلك لأن المؤلف ألم بالوضوحات الملأ، ولم يتقنها إتقاناً»^(٤).

وضرب طه حسين مثلاً على ذلك الغموض والتسرع عند ضيف بملقته لكتابه الأخير، وقال إنه لم يفهم منها شيئاً، لأن صاحبها ينكر على القدماء والمحدثين تصوره للأدب وحكمهم عليه، ولكنه لا يلبث أن يعود إلى تصور القدماء وحكمهم فيقل عنهم. وأضاف:

«ونلاحظ قبل كل شيء أن الفكاهة والتفرد والمباراة الجيدة والبيت المثلث، وكل هذه الأشياء التي لم يرد الأستاذ أن يسميها أبداً، ليست نتائج الأمان والأزوف، ولا نتائج الأيدي والأرجل، وإلغا هي نتائج القرائح والفتور، وهي ليست هرام من القول ولا سحفاً من الحديث، وإلغا هي كل حال صورة لنفس إنسانية ما، أو لحياة اجتماعية ما. وإذا فهي أدب كما يريد الأستاذ أن يكون الأدب. الحق أن الأستاذ كلف بالأدب الغري، ملاحظ للفرق بينه وبين الأدب العربي، متأثر بهذا الفرق. وهو يريد أن يحمده ويدل عليه، فلا يعينه قلبه ولا لسانه؛ لأنه لم يصطنع الأمانة في التفكير والكتابة؛ فهو يقول أكثر ما يفكر، وهو يفكر أكثر ما يقول»^(٥).

سنرى - تطوير لأفكار سبق أن أشير إليها مرعياً أو عابها في اقتضاب .

(أ) تلويح الأدب .

كان ضيف قد دعا في كتابه « مقدمة لدراسة بلاغة العرب » - كما سبق أن أشرنا - إلى كتابة تاريخ الأدب العربي في ضوء النتاج الأوربي الحديث ، ولكنه استحسن ألا يقوم هذا العمل فرد واحد ، إذ لابد من الاطلاع على كل ما كتب في هذا الأدب ؛ وهذا ما يتطلب على الطائفة القريبة . ويبدو أنه كان يضع في ذهنه ونقته عوالات كتابة تاريخ الأدب العربي ، ولاسيما محاولة جرجي زيدان في كتابه الضخم « تاريخ أدب اللغة العربية » . وكان الكتاب قد ظهر في أربعة أجزاء ، وطبع أربع مرات قبل عوادة ضيف من بستان . ويبدو أيضاً أنه فكر بعد عودته في مراجعة عوالة زيدان وسواء عن ألفوا في هذا الموضوع ، مثل أحمد حسن الزيات والرافعي .

وإذا كان ضيف قد حاول في كتابه الآخر « بلاغة العرب في الأندلس » أن يضع تاريخاً للأدب الأندلسي ، وإن كان ذلك حل نحو غير مباشر ، فقد حاول في مقالاته التالية أن يضع تاريخاً للأدب في مصر ، ابتداء من أوائل القرن التاسع عشر حتى بدايات الأربعينيات من القرن العشرين . وقد خصص القرن الماضي بثلاث مقالات بعنوان مباشر هو « تاريخ الأدب المصري في القرن التاسع عشر » ، ثم خصص القرن الحالي بمقالة ذات عنوان غير مباشر هو « الأدب وأطواره » .

وهو في مقالاته الثلاث الأولى التي نشرها سلسلة مجلة « المصطفى » في عام ١٩٦٦ حاول أن يضع للأدب في مصر خلال القرن الماضي تاريخاً إيجابياً عاماً . وقد حدد تصوره لما سابه « الأدب المصري » بأنه « الكتابة البليغة والشعر البليغ اللذان ظهرت فيهما نفوس الكتاب بصفتهم مصريين ، أو أثر الحياة المصرية وروح المجتمع المصري » ، ولكنه لم يحدد نوعية اللغة التي تكتب بها هذه الكتابة البليغة ، وإن كنا نذكر من سياق كتابه الأول أنه يعني باللغة هنا القصصية . ومع ذلك تحدث في القائلين الآخرين من هذه السلسلة عما سابه « أدب العظمة » ، أي الأدب الشعبي . وقد فرق بينه وبين أدب القصص ، دون أن يقلل من أهمية الاثنين من حيث البلاغة . كما أنه لم يخل في صدر مقاله الأول بحمة البيئة والمجتمع في فهم الأدب ودراسته على النحو الذي أوضحه في كتابه الأول ، ولا أهمية العصر الذي ينشأ فيه الأدب ؛ فآداب الأمم - كما يقول - تختلف باختلاف أزمجتها وعاداتها وأخلاقها وروحانياتها الاجتماعية ، لأنها « صورة النفوس والاجتماع ، أو أثر أعملة الكتاب والشعراء »^(١) .

ولاحظ ضيف أن الأدباء والنقاد القدامى قد أفضلوا الأدب الشعبي عند التلويح للأدب العربي ، فقد « غاب عنهم أن يبحثوا أو يبدونوا الموضوعات الأدبية والاجتماعية الدائمة بين عامة الناس ، سواء أكانت تلك في أحاديثهم اليومية ، كما يمثل بعض أحوالهم وطباعهم ، أم في أغانيهم المعنية بالشائعة ، مما يمثل حوافهم

أما غضب هذا النقد وعنفه فليس في الصياغة والتعبير - كما رأينا - وحدهما ، وإنما هما يكتمان في التمثيل على تسرع ضيف وإفراطه إلى الأمانة العلمية بمآخذ أو بملاحظات جانبية ثانوية لا تفس إلى مقدمة الكتاب الثاني ، وبعض فصوله الأولى عن تلويح الأندلس وروحانياتها الطولية . أما صلب الكتابين مما فقد انقص طه حسين بأنه لا يتم عن أنه أو إقناع ، دون إيراد أمثلة على ذلك ، ودون مناقشة الرجل فيها عرضه من أفكار ومذاهب في الكتاب الأول ، أو ما اختاره من نصوص في الكتاب الآخر . ومن ثمة يفتر حكم طه حسين - أمام الغاريه غير المطلع على الكتابين - إلى الحثييات والأفلة ؛ وهي من أهم أدوات العلم ، ولاسيما إذا جاء الحكم من علم ، أو متخصص ، مثل طه حسين .

وأما الحق الذي لا يتلوه هذا النقد فلا يدركه إلا الغاريه المطلع حل الكتابين . حتى هذا الغاريه نفسه يحتاج إلى الحثييات والأفلة عند مواجهته بحكم حل ما قرأ . ومع ذلك فلاكتبان - كما عرضنا لهما - لا يتخلوان من حاسة القيرة عما حققه الأوربيون من تطور في الأدب ودرسه ، والقيرة - مرة أخرى - حل العرب الذين لم يتصلوا بهذا التطور . ومن الطبيعي أن تقرد مثل هذه الحاسة إلى الوقوع في الأخطاء ، إما عند النقل عن الآخرين ، وإما عند التعبير عما في النفس . وهذا ما حدث لضيف ، وما حدث أيضاً لطله حسين نفسه في بعض كتبه ودراساته . ومن الطبيعي أيضاً أن تكون الحاسة مطلوبة في المعلم والكتاتب مما ، وإذا زدلت نسبتها عند الأخير صار داعية . وقد كان ضيف أقرب إلى الداعية في كتابيه الداعية إلى دراسة الأدب في ضوء المنهج العلمي ، والنظر إليه نظرة نقدية اجتياحية . وهذه موعة شاركة فيها طه حسين بعد عودته من أوروبا ، وتفوق عليه فيها ، لأسباب خارجة عن إرادة ضيف ، لعل من أهمها موعبه الكبيرة في الكتابة ، ومقدوره الواسعة على التصوير .

ثالثاً : المقالات المتفرقة .

لم ينتج أحمد ضيف - على مستوى النقد - بعد كتابيه السابقين سوى مقالات متفرقة ، بلغت نحو عشر ، بعضها طويل يصل إلى ١٢ صفحة ، وبعضها الآخر قصير جداً يصل إلى صفحتين أو أقل ، فضلاً عن مقدمتين لكتاتين من تأليف بعض تلاميذه وسرمديه ، أحمد هاجوتان ومذاهب الطلاق ، لزكي مبارك ، والآخر بعنوان « تاريخ أدب الشعب » لحسين مطحون رياض ومصطفى محمد الصبايح .

ومع أن هذه المقالات المتفرقة متنوعة للموضوعات فمن للملاحظ أنها شديدة الاتصال - في مجموعها - بموضوعات كتابيه الأساسيين ، ولاسيما فيما يتعلق بثلاث قضايا عمدة ، هي حل التوالي : تاريخ الأدب العربي ، الأدب الشعبي ، وضع القصة والمسرحية عند العرب . ويمكن أن نمد هذه القضايا الثلاث عبر المقالات والمقدمات التشجيعية التي أنتجها ضيف ، ولكنه عور لا يكرر أفكاراً سبق ظهورها في الكتابين السابقين ، وإنما هو - كما

من سيات العصر الذي كان يعيش فيه هؤلاء الشعراء (١٧٧) .

ظل الشعر في مصر على هذه الحال حتى الثلث الأخير من القرن . وكان للطهطاوي أثر في تطوره ، بالرغم من أنه لم يكن شاعراً ممتازاً . ولكن الحركة الأدبية لم تكن حركة عامة ، بل كانت حركة فردية ، يتأثر الشاعر وحده أو الكاتب وحده بأثر خاص فيخرج منهاجاً خاصاً لا يتبعه فيه سواه ، بل لا يشعر به كثير من أدباء عصره . لهذا بقي الشعر على طريقتي الأولى كل النصف الأول من القرن التاسع عشر (١٧٨) ، حتى ظهر في ثلثة الأخير شعراء متميزون مثل الساعاتي وصالح مجدى وأبو السمود وعبد الله فكرى . ولكن الشعر الذي تتمثل فيه صفات المصرى وأخلاقه بدأ على يد البارودى ، متأثراً بالحوادث السياسية والاجتماعية . وهذه الحوادث ذاتها أنتجت نوعاً جديداً جديراً بالعناية والأهتمام — على حد قوله ، وهو « الشعر العلمى أو الزجل المصرى » الذى ظهر على أيدى التليم وحشاش جلال وعبد التجار (توفى في أوائل القرن العشرين) . وقد أورد ضيف فوجزجا كاملاً من أزجال التجار الذى لم يشتهر اسمه ولم يعد يذكره أحد ، مع أنه كتب — مع زملائه — شعراً قصصياً .

ونحن ضيف مقالته الثلاث هذه بقوله :

« وهكذا حار الشعر القصصى إلى جانب الشعر العلمى حتى تذبذب عليه ، وسبته ، وأطلقا بجلوت ، وفار من جبهته في نفوس شعرائنا المحدثين . وأخذ الشعر المصرى الأسلوب العربى مع دلالته على حياتنا المصرية . وسرى قريباً إيمان شعرائنا في ذلك ، حتى يصبح الشعر المصرى نوعاً من الشعر العربى ، يضم إلى تقسيم الشعراء المعروف ، ويزيد في بلاغة العرب نوعاً جديداً » (١٧٩) .

لم تكن محاولة ضيف هذه للتاريخ للأدب في مصر خلال القرن الماضى الأولى من نوعها على أى حال ؛ فقد سبقه إليها جرجى زيدان في الجزء الرابع من كتابه الضخم الذى أنشأنا إليه . وإذا كان ضيف قد أجمل تاريخه إجمالاً شديداً ، وقسم الموضوع إلى ثمر وشعر ، دون أن يقسم الحقبة الزمنية الطويلة إلى مراحل ، فقد فعل زيدان ذلك ، وإن كان قد ربط تقسيمه بعهد الحكام ، فقسم ما سواه النبضة (من ١٨٠٥ إلى ١٩٠٥) في ثلاثة عصور : أولها من ولاية محمد على إلى ولاية إسماعيل في عام ١٨٦٣ . وثانيها من ولاية إسماعيل إلى الاحتلال الإنجليزي عام ١٨٨٢ ، وثالثها من الاحتلال الإنجليزي إلى أوائل القرن العشرين ؛ ثم تحدث عن المؤثرات في هذه النبضة ، مثل الزخمة والصحافة والجمعيات العلمية والأدبية ، وكذلك تشجيع الحاكم للأدب ، ولأسيان من عصر إسماعيل ، وارتفاع مهنة الحرية الشخصية ، وسهولة الاتصال والاختلاط بالآسيان والرجال ، وانتشار روح الاقتصاد ، أى العمل على أساس المنفعة والعوض ، كما يقول زيدان ، والرفعة في الخروج على القيود القديمة ، والاهتمام بالمعنى والروحة الضمنية في العمل الأدبى ، والارتباط بالمعصر

وإحساناتهم وأفكارهم . وسلمهم رأوا أن هذا لعب على ملحون فلم يمتروا بجمعهم . على أن ابن خلدون ذكر شيئاً من هذا في مقدمته . ولابد أن تكون هذه الآداب العلمية ثالث من نفوس الشعوب العربية ، وأثرت تأثيراً عظيماً في الآداب العربية ، بل ربما ظهرت في الآداب العلمية صور صحيحة للأمر أكثر مما يظهر في تلك الآداب المختلفة (١٨٠) .

على أساس هذه القسمة الثنائية نظر ضيف إلى الآداب في مصر خلال الحقبة التى جدها ليحده . ومع أن هذه الحقبة أعرض من أن تشملها دراسة في ثلاث مقالات فقد حاول أن يضع يده على أهم معالم أدب القصصى وأدب العلة سواه سواء ، دون أن يسقط من حسابيه الحقلية العلة لهذا الأدب ، من أحوال وظروف تتعلق بمكان والزمان . لقد عرض للحالة الاجتماعية في مصر منذ تولى محمد على حكم البلاد في عام ١٨٠٥ ، وكيف تأثرت هذه الحالة بالأحوال السياسية التى استمر فيها استبداد الحاكم وخضوع الناس له ، على نحو غرس في المصريين ميلاً نحو التبرك على الحاكم وأهوانه في السر ، والاستسلام إلى الأوامر والقتل ، والاستهانة بأحوال الحياة ، والسفر من الغزوات لارسط ، والرضا بما قسم . وفى هيار هذا كله اختص الكتاب بيده الآداب والشعراء والمغنين ، مثل الشيخ على اللبش ، وبيده الحمولى في عهد إسماعيل ، وحركت الأحداث نفوس الأدباء إلى التمدد الاجتماعى . ونشأ الأدب الحديث بلهجة قريبة من لهجة العامة ، وتأثرت القصص التمثيلية بهذه اللهجة على يد عبد الله نديم ، فضلاً عن ظهور الأناشيد الوطنية على يد رفاعة الطهطاوي ، والقصص المنظومة والثرثرة على يد حشاش جلال .

ومضى ضيف في تتبعه للأدب في ذلك القرن فلاحظ تأثر الشعر القصصى بالأحوال الاجتماعية ، كما هو عند البارودى وصبرى وشوقى وحافظ . وقد أرجع هذا إلى « انتشار ما يسمونه بالروح الوطنية ، وحاكمة الأمم الأوربية في ذلك بالأطلاع على ما كتبوا ونشروا من شعرهم وأدبيهم » (١٨١) ، ويوجد أن هذه الروح الوطنية جديده على الشعر العربى ، كما وجد أن التثر قد عرف مثل هذا التطور في الروايات والقصص الاجتماعية والتمثيلية ، ولأسيان عند إبراهيم المولىسى وولده محمد ، وإن كان هذا التثر قد سقط منذ أيام محمد على فريسة للسجع الملل ، الذى لم يتخلص منه — بعد ذلك — رفاعة الطهطاوي والتليم والديلمى وعبد صيده وتوفيق البكرى ، بالرغم من تطور كتاباتهم وأساليبهم . ولم يتخلص هذا « السجع الملل » — على حد تقديره — إلا بعد رجوع طلاب البعثات الأوربية ، مثل الطهطاوي وأحمد ندا وإبراهيم النبراوى وأحمد حسن الرشيدى ، ومبظفها أسامه لم يعد يعرفها أحد اليوم ، ولا جمع أحد تراثها ، أو ألقى القصر عليه . وهكذا أسهمت عاكمة الأساليب الفرنجية وانتشار التعريب (يقصد الترجمة) في سهولة التعبير والإيجاز في العبارة — كما يقول — عن طريق الصحف والمجلات ؛ بل إن الشعر تطور أيضاً في ذلك القرن بعد أن كان عاكمة للتقديم وصناعتها ، « لا شعوراً ، ولا أثراً من لغات الغزوس ، ولا سمة

ذلك شفاعته في محاضراته الجامعية . ففى عام ١٩٣٦ كتب مقدمة لأول كتاب يظهر في مصر عن الأدب الشعبي ونشأته وتطوره وأعلامه . وفى هذه المقدمة بعنوان « الأدب القومي » عاب على القدماء والمحدثين نظرتهم إلى الأدب « من جهة عباراته الصريحة ، وأخيلته الواسعة ، وصناعاته المبهلة » - على حد تعبيره (٣٧) . وأضاف ضيف في مقدمته هذه :

« ونسى هؤلاء أن للعلماء أجيال وآراء وعبارات ، تدل على حياتهم الاجتماعية العامة للشعوب ، كما تدل آراء الخاصة وأخيلتهم على تلك المعاني المملوءة بالثقافة الخاصة . وقد ضربوا بكلام العلم وأرائهم عرض الحائط ، تحبباً لما عساه أن يمس اللغة العربية القصيدة ، أو أن يوجهاً إلى طريق آخر ربما كان من وسائل الهدم أو الفناء » (٣٨) .

وعد ضيف ذلك الإهمال من الأسباب التي ذهبت بالأدب القومية ولججات العلمة وأثار عقولهم لعدم تدوينها ، وصرفت الناس - ولاسيما الأدباء - عن دراسة القصص العلمية أو المزججة بالعلمية ، وعدم ذخيرها ، مثل « ألف ليلة وليلة » ، وما أخذ منها أو سأكالها ، مثل قصص عنتره ، « وكان اللغة العربية خلت من هذا النوع خلواً تماماً ، على حد قوله » (٣٩) . وأشار إلى أن كثيرين من المشتغلين بالأدب غفى عليهم أن أصوله مأخوذة من التفكير العام للشعوب والأمم ، ومن صور مجتمعاتهم وأحاديثهم ، وأن ما يوجد في الشعر الفصحى من الحكم والأمثال مستمد مما يجري في رؤوس العلمة ، وأن الأدب العلمي أو الشعبي قد يكون أدل على صور النفوس والحياة العامة وخاصة لامة من الأمم من الأدب الفصحى . ثم أشار إلى فضل ابن خلدون في هذا المجال . ثم عاد إلى التاريخ فإشار إلى أن الأدب العلمي في مصر سابق على القرن الماضي ، وأن دليل ذلك موجود فيها أسهم به المصريون في قصص ألف ليلة ، مثل قصة « معروف الإسكافي » ، و« قصص عنتره والوزير سالم » . وقد عد هذه الإسهامات أدباً مصرياً ممتاز . عن كل أنواع الأدب العربى في جميع البلدان التي كتب أهلها أو نظموا بلغة العرب (٤٠) ، و« عد الأراجال أكثر تمبيراً عن هذا الأدب المصري ، ولاسيما منذ أوائل القرن الماضي ، ثم طالب مؤرخى الأدب في مصر بالانطلاق إلى هذا الشعر العلمي وتلك القصص العلمية ، حتى يفتوا على تاريخ الأدب العربى في مصر .

واختتم ضيف المقدمة بالإشادة بكتاب « تاريخ أدب الشعب » ، و« هذه « وحيداً » في باب » (٤١) . ومع أنه أجمل حديثه إجمالاً فقد كان أوضح مقصد . ولكن هذا المقصد إزداد وضوحاً - مرة أخرى - في آخر مقال نشره ضيف - قبل وفاته - بمجلة « الهلال » . وكان عنوان المقال « أدب العلمة » وفيه - على قسره - أجمل ضيف خصائص المصري وصفقه كما يراها ، مثل الخضوع للحاكم ، والاستسلام للفقر ، والتواكل ، والاستهزاء بالمصائب ، والصبر ، والفتانة ، مما أشار إليه من قبل في مقالاته عن الأدب في القرن الماضي ، مضيفاً إليها ما نتج عنها من ميل المصري إلى التنسج عن ذاته بالمزج والفتكاهة والتبكيك والتغافل أحياناً عن

كان هذا المقال مختصراً على أى حال ، عالج فيه ضيف موضوعه معالجة عامة دون تخصيص ، ولكنه يكشف - كسابقيه الثلاثة - عن جس واضح بالتاريخ الأدبى واليئة والعصر . وتكشف المقالات الأربع عن قوة عقيدته في أن الأدب يجب أن يعكس خصائص المجتمع وأخلاق الناس ، بل تكشف أيضاً عن سيطرة فكرة الشخصية القومية على حسه النقدي وتصوره لنظرية الأدب . ولكن حاسته للأدب القومي المصري ! - من تمنى عزله عن بقية الأدب المكتوبة بالعربية في غير مصر . وقد قلته هذه الحاسة إلى اكتشاف أهمية الأدب الشعبي وضرورية وضعه على خريطة الإبداع الأدبى في أية لغة . ومع هذا كله اختلط حسه الواضح بالتاريخ بعدم الدقة وعدم التحرر الواجبين في المؤرخ . فهو يجدد وفاة محمد عبده يعلم ١٩٠٧ ، والصواب هو ١٩٠٥ . وهو ينسب « حديث عيسى بن هشام » إلى إبراهيم المولى أحياناً ، والصواب أنه لولده محمد . وهو يعرض لتطور القصص التمثيلية في مصر خلال القرن الماضي ليغفل يعقوب صنوع إغفالاً تاماً ، وهكذا .

(ب) الأدب الشعبي .

في ختام كتاب « بلاغة العرب في الأندلس » تحدث ضيف عن شيوع الموشحات حتى أصبحت من بدع الشعر ، ثم تحدث عن تسرب العلمية إليها ونشأة الزجل من هذا التسرب . وأضاف : « وقد اكتسبنا بالإشارة إلى هذا الشعر العلمي ، وإن كان جليداً بالعناية ، لاحتوائه على صور النفوس العلمة وبعض الأراء الاجتماعية ، وأرجأنا تفصيل الكلام فيه إلى فرصة أخرى » (٤٢) . وفى هذه الفقرة تعبير عن اعتناهم للبكر بالأدب الشعبي أو الفولكلور ، أو ما سبه هو « أدب العلمة » . وقد سبقه إلى هذا الاهتمام ابن خلدون - بالطبع - في مقدمته ، ولكن اهتمام ضيف لا يرجع إلى تأثيره بآين خلدون وحده ، ولا إلى اعتناهم الشخصى وحده ، ولا إلى فكرته عن الشخصية القومية وضرورية ظهورها في الأدب ، وإنما يرجع - في أغلب الظن - إلى تفاعل هذه العوامل مع عامل آخر مهم هو دراسته في فرنسا ، واحتلال تأثير بأهمية دراسة الأدب الشعبي والفولكلور ، وهى دراسة قويت دعامتها هناك على أثر اهتمام الروائيين الفرنسيين بهذا الأدب خلال النصف الأول من القرن الماضي .

ولعلنا لسنا في عرضنا لقضية تاريخ الأدب العربى كيف وضحت فكرته عن الأدب الشعبي ، وكيف وضعه في مكانة بارزة على خريطة الإبداع ، ونظراً إليه من منظور التعبير عن الشخصية القومية والمقدرة على إحياء صور النفوس المبدعة له ، والأراء الاجتماعية المبهجة . ولم تكن حاسته للأدب الشعبي على هذا النحو للبكر مسبوقة في الحقيقة على المستوى الأكاديمى ، فهو من هذه الناحية يمكن أن يعد رائد دراسة الأدب لشعبى والبحت فيه .

إن دعوتى إلى الاهتمام بالأدب الشعبي ودراسته لم تقتصر على المقالات الثلاث التي أُرِخ فيها للأدب المصري خلال القرن الماضي ؛ فقد استمر بعد ذلك في نشر دعوته كتاباً ، وربما كان يفضل

ومع ذلك شاعت القلمة في أواخر الدولة العباسية عندما انحط النثر الفني عامة ، ولم تخرج طوال ذلك التاريخ على أن تكون قصصاً لغوية أكثر منها قصصاً فنية اجتماعية - على حد تعبيره .

ثم عاد ضيف في مقالته التالي بعنوان « القصص في الأدب العربي »^(٨٦) ، فأكد ما سبق ، وأضاف أن المصريين أسهموا في تدوين القصص العامة التي انتشرت في زمن الدولة العباسية ، كما يظهر من هجتها العامة المصرية . وكان يقصد بهذه القصص ما نسميه اليوم « السير الشعبية » ، مثل عترة وسيف بن ذي يزن وغيرها . أما ما عدا ذلك من أحاديث وحكايات فمعظمه منقول عن الفارسية وغيرها ، أو عما لما فيها ، أو مؤلف بطريقة أقرب إلى « رسالة الغفران » و « التوابع والزوابع » و « حي بن يقظان » ، فليس عنده « أقرب إلى الكتابة العلمية أو الفنية المحاسة بالتقدي الأدبي أو الفلسفي » . ولكنه غير رايه فيما يتعلق بالمقدمات ، فعندما هنا قصصاً أدبية ، لأنها كتبت بعربية صحيحة ، وأخذت حوادتها من مشاهدات الكتاب وأحوال المجتمع والعصور ، واشتملت على بعض المسائل الاجتماعية . وهذا رأى يحتاج إلى مناقشة

وفي المقال الثالث والأخير حول موضوع القصة ومكانتها عند العرب تناول ضيف كتاب « ألف ليلة وليلة » الذي سبق أن أشار إليه إشارات سريعة . وجعل عنوان المقال « بحث تاريخي نقدي في ألف ليلة وليلة »^(٨٧) ، وبعد الكتاب « أشهر الكتب القصصية في لغة العرب بل في جميع اللغات » . وبالرغم من هذا التسميم الحافظ معنى الكاتب فطاش إلى ما يقول به الكتاب عند المؤرخين العرب من استهجان وإسماح حتى جله المستشرقون فانتشروه ، ودرسوه ، وقدموه إلينا . ثم تبع ما كتب عن « ألف ليلة وليلة » عند هؤلاء المستشرقين ، واختلافهم حول أصله وزمن تأليفه ، ورأى أنه منقول - في الأصل - من الهند وفارس ، ثم زينت عليه صور أخرى من الحياة العربية الإسلامية ، وأن المصريين أسهموا في هذه الزيادة ، وكان بعضهم مسلماً والآخر يهودياً . لذلك كله حفل الكتاب بصور حياة العامة ، والفكاهة ونخبة الظل ، والمخالفات والأساطير الإسرائيلية . ومع ذلك يظل الكتاب مجهول الأصل والمؤلف وزمان التأليف .

لعلنا نستطيع ، مما سبق ، أن نجد مبرراً لاهتمام ضيفه بالقصة ووضعها في الأدب العربي القديم . فأغلب الظن أن هذا الاهتمام قد نشأ من اليأس على عيش فيها ضيف في طفولته كما صورها في روايته القرنسية الأولى ، ثم في شبابه طالباً بفرنسا ، ثم بعد عودته وتفرقه داخل حلقة الظفنين الذين شاركوا معه في تحمير « السفود » - ووفق هذا كله يمكن أن نضيف اهتمامه الشخصي بكتابة القصص ، ومخالفاته في القصة القصيرة والطويلة على سواه . ومن الواضح أن نظراته وتعاليمه في القصة - كما عرضنا لها - تكشف عن حاسة هذا الفن الذي كانت للعرب فيه محاولات قديمة لم يطوروها على النحو الذي قام به الأوروبيون ، كما تكشف

النظر في المسائل الجلمية المؤلمة . ثم أضاف بأن هذه الصفات النفسية والاجتماعية التي من حقها أن تظهر في الأدب لم تجد متفصلاً إلا عند أدباء العلمية في صورة الزجل . وقد ذكر بعض أسبأ هؤلاء ، ممن سبق ذكرهم في مقالاته عن الأدب في القرن الماضي ، ثم أورد زجلاً كاملاً لأحدهم ، وهو الشيخ محمد التجار ، العالم الأزهرى ، وهو نفسه الزجل الذي أوردته من قبل في مقالاته المذكورة ، وقد علق عليه بمباراة جعلها ختام المقال ، قال فيها : « هذا أدب مصرى جدير بالمناينة »^(٨٨) .

(ج) القصة والمسرحية

أشار ضيف في كتابه « مقدمة لدراسة بلاغة العرب » إلى أن الشعر العربي القديم لم يعرف القصة والمسرحية بالمعنى المعروف عند الاسم الأخرى ، وأن « هذا ليس بحسب للشعر العربي ، لأن لكل أمة منزعا ، ولكل شعب خيالاً خاصاً ، وطريقة خاصة في التصور والإدراك والصناعة »^(٨٩) . وكان قد حاول في موضع آخر من كتابه أن يفسر نقص الشعر العربي في ميدان القصة^(٩٠) . ويبدو أن القضية - على هذا النحو - كانت قد شغلت في وقت مبكر . وكان من أثر ذلك أنه نشر بعد كتابه هذا ثلاث مقالات على فترات متناوبة من ١٩٣٣ إلى ١٩٣٥ .

وفي أولى هذه المقالات ، وهي بعنوان « الأسلوب القصصى » ، استهل ضيف حديثه بحكم عام جرى في وقته ، قال فيه : « نحسب الأسلوب القصصى من أعظم أنواع النثر في الكتابة الأدبية عند جميع الأمم ، ولكن العرب لم يعنوا بهذا الأسلوب إلا في العصر العباسى »^(٩١) . ثم علق على ما وصلنا من قصص الزيادة وسطوح وأيام العرب وغيرها من صور السرد القصصى القديم ، فقال إن هذه ليست سوى قصص تاريخية لم تكتب بأسلوب أدبى منق - على حد تعبيره - ولا بقلم واحد معروف ، وإنما رواها الرواة على أنها حوادث من التاريخ ، وقام كل منهم بتغييرها وتبديلها ، كل على حسب رايه وأسلوبه ، بل إن الأدباء ونقاد الأدب لم يربشوا بالكتاب إلى هذا النوع من الكتابة الفنية كما أرشدوهم إلى نظام الفصائد القديمة ، وجعلوها نماذج للشعراء . فلما بدأ ظهور القصص الحديثة والفارسية مترجمة في العصر العباسى انتشر الأسلوب القصصى بين العامة ، وتخصص بعض الأدباء في كتابة الأسفار والأساطير كما فعل ابن المقفع وسهل بن هارون وعلى بن داود . ومع ذلك عد الكتاب العرب - مثل المسعودى وابن النديم - « ألف ليلة وليلة » كتاباً غثا بارداً ، فبقى غريباً على أدب القصصى ، ولكن أسلوبه شجع بعض المؤلفين على كتابة السير والمغازى على مثوله .

كل هذه الجهود داخل القصصى وخارجها كان له أثر في ازدياد اهتمام الناس بالقصص . وقد شجعت هذه الجهود على ظهور مقامات المحدثين والحريرى وغيرها ما كتب بمباراة عربية صحيحة ، ولكن هذه المقامات لم يكن غرضها سوى « إظهار البراعة في أساليب الكتابة المسجعة ، وأنواع الشعر الصطنى ، وتفتيح الأسلوب » .

غير أنه أخذ على التأليف المسرحي في مصر السهولة والأسطحية .
وعدم وضوح المذهب الأدبية ، والارتجال ، من ناحية المؤلفين ،
وكذلك الميل إلى التسلية من ناحية الجمهور ، ونقص الدراسة الفنية
من ناحية الممثلين . وفي هذه الناحية الأخيرة أشار إلى أن فن الإلقاء
معدوم يرغم أنه من أهم وظائف الممثل وأسباب نجاحه ، وأن
للممثل أهم من المؤلف أهمية . وتأشّف على اختفاء معهد التمثيل
الذي كان موجوداً من قبل (خلال الثلاثينيات) ، ونادى بالأى يكون
التمثيل كله بالعالية . وتوقع المزيد من التقدم لهذا الفن ، قياساً
على الخطوات الواسعة التى خطتها .

وإذا كان كل ما مر بنا من مقالات ضيف قد تركز على تاريخ
الأدب ونظريته فقد عاد في مقاله « شعر شوقي » إلى النقد التطبيقي
الذى طالما به في كتابه الثانى « بلاغة العرب فى الألفى » . وقد
ظهر هذا المقال فى أقطاب وشوقي فى عام ١٩٣٢ ، وكان ضمن
عدد تذكرلى أصدرته مجلة أبوللوغيتي وتكرى لأول رؤساء جمعيتها .

وبسبب هذه الظروف لم يكن من المتاح للمقاد المشاركين في ذلك
العدد التذكارى أن يتناولوا شعر شوقي بحرية وسط جو التابن
الذى خيم على المجلة في ذلك الوقت . ومع ذلك أبدى ضيف
بعض الملاحظات المهمة على شعر شوقي ، بعد أن تحدث عن
المكانة التى حققها صاحبه على مدار أربعين عاماً . فقد أشار إلى
صعوبة الحكم على هذا الشعر بسبب استحالة النظر إليه بعين محايدة
من جانب معاصريه ، كما أشار إلى أن عيوبه لا يخلو منها إنسان ،
وأنه مرهراحل وأدوار بدأها بالسير على متوال القدماء ، ثم تطور
واستقل وابتكر ، حتى تميز ، وتفرق . وكان من ابتكاراته أنه نظم
شعراً من أسرته وأولاده تميز به بخصوية التصوير وصق التعبير ،
وكتب مسرحيات نضحت عليها ثقافته الجدية وميله إلى القصص ،
برغم ما فيها من نقص فى . ثم ختم ضيف مقاله بأن الحوادث
كانت تزيد من إعجابات شوقي ونشأله ، وأن الاختلاف السياسى
والثقلات الاجتماعية كانت من دواعى توليد المعانى في نفسه . وعند
هذا الخد صرح بأنه لا يريد أن يتقد هذا الشعر ، ولا أن يذكر كل
ماله وعليه ، ولكنه وعد بأن يعود إليه في جولة أخرى .

لم يعد ضيف إلى شعر شوقي بعد ذلك على أى حال . ولكن من
الملاحظ - بوجه عام - أن مقالاته هذه قد أتاحت له فرصة مراجعة
بعض الأفكار التى طرحها في كتابه الأول بصفة خاصة ، وتطوير
بعضها الآخر . وفى في مجموعها تصنع نوعاً من التكامل مع
كتابه ، يرغم ما وقع فيها من أخطاء أو تعميم في الرأى أو عجلة في
الحكم . ويبنى له منها مكان الرفادة في الاهتمام بدراسة الأدب
الشعبي ، والنظر إليه على أنه أدب يستحق التلوق والبحث ، على
نحو ما تحقق بعد ذلك في حياتنا الأدبية والجمعية ، فضلاً عن نضج
تأوله لكتابت « ألف ليلة وليلة » ، واستيفائه لتطور النظر إلى
الكتاب عندنا وعند غيرنا ، على نحو يجعل مقاله عنه أول دراسة من
نوعها في اللغة العربية .

عن استيعاب جيد للموضوع في أبعاده العربية والأدوية ، ومقدرة
على الحكم النقدي السليم ، بالرغم من تنويره رأيه سريعاً في
المقالات . وكان مقاله الأخير حول « ألف ليلة وليلة » أول مقال
جاد وشامل حول موضوعه بالعربية . ومع أنه استعان فيه برأى
المشتشرقين فقد كشف عن أصالته في البحث والحكم . وجهده
الكلى حول قضية القصة عند العرب لا يمكن تجاهله عند التعرض
لها أو البحث فيها .

وإذا كان اهتمام ضيف بالقصة قد أسهم في اهتمامه الشخصى
بها ، فإن اهتمامه بالمسرحية امتداد لها معاً . وقد تمثل هذا الاهتمام
الأخير - كسابقه - في كتابة المحاولة المسرحية الوحيدة التى خلفتها ،
وترجمة مسرحية « هوراس » لكورن ، فضلاً عن مقالين نشرهما
عن المسرح والتمثيل ، كانت إحداهما حول « كورن والتمثيل في
فرنسا » ، وقد وضعها - فيها بعد - مقدمة لترجمة مسرحية
هوراس ، وإن كان ترجيح أنها وضعت مقدمة للترجمة في الأساس ،
ثم نشرت مقالة منفصلة . وليس فيها - على أى حال - جهد أكثر
من التعريف الموجز - على نحو سطحي - بكورن وعصره
وأعماله .

وفي المقالة الأخرى - الأطول والأعمق - عالج ضيف مجموعة .
من القضايا المتعلقة بموضوع المسرح عند العرب ، وتطوره ومستقبله
في مصر ، تحت عنوان « هل نشأت في التأليف المسرحي ؟ » . وقد
استهل هذه المقالة التى نشرها في الهلال في عام ١٩٤٣ بالرد على
زعم القائلين أن العرب عرفوا المسرح ، فأنكر أن يكون فى التمثيل
من فنون الأدب العربى ؟ لأن العرب لم يتعوا بهذا الفن ، الذى
يقوم في ظاهره - كما يقول - على التسلية والفكاهة ، وهما لم ترح
بهما حياة العرب الجبلية في الجبالية . وحتى حين اتصل العرب
بالحضارة كانت مجالس الغناء والطرب وتقوم مقام التمثيل في
التسلية وقطع الوقت - على حد تعبيره^(٨٤) .

وانتقل ضيف ، بعد هذا الاستهلال ، إلى العصر الحديث في
مصر ، فتتبع نشأة التمثيل ابتداء من وصول الحملة الفرنسية في عام
١٧٩٨ وما جاءت به من عروض مسرحية لم يألفها عامة الناس ،
لأهم لم يكونوا يعرفون الفرنسية ، ولا الأدياء ، لأهم شغلوا
بالأزنان والصناعة الغفيلة في الشعر . ولم يتأهل الوضع لهذا الفن
الجديد الذى ينمذ الجمهور إلا في عهد اسماعيل . ومع أن ضيفاً
يسقط يعقوب صنيع من حساب مرة أخرى ، فقد أشار إلى جهود
أبناء الشام المهاجرين في ذلك العهد ، وعبد الله نديم الذى عدّه
أول مصرى كتب للمسرح . وشيئاً فشيئاً تطور الاهتمام بالمسرح عن
طريق الممارسة والترجمة . ومع أن ضيفاً لم يصف كثيراً إلى ما سبق أن
كتبه زيدان^(٨٥) عن تلك المرحلة ، فقد كان أرقى منه إدراكاً لقائمة
المسرح ودوره الاجتماعي . وهذا الإدراك مضى في متتابعة تطور
المسرح خلال هذا القرن في مصر ، وكيف انتقل الاهتمام من الأدياء
إلى اللوحة ، حتى أصبح أدب التمثيل (للمسرح) جزءاً من الأدب
المصري الحديث . وأشار إلى أن تطوره يرجع إلى الفرق التمثيلية
والمؤلفين وحسب الجمهور له .

Impressionisme . ومع ذلك كانت الترجمة تحوذ أحياناً فيخرج على المعنى المراد مثل قوله : «الإيمانيون» ، ومعنى «الوضيعة» ، Positivistes . وقد اضطر إلى شرح ترجمته بأنهم «الذين نادوا بالبرهان العلمي على أي معلومة حتى تثبت صحتها» ، وأن لكل علة معلولاً ، وأنكروا الغيب» (٨٧) . وبالرغم من هذا التفسير لم يستطع أن يوفق في ترجمة هذا المصطلح الفلسفي الذي استقر بعد ذلك .

(ب) المصطلح المغرب ، أي النحوت عربياً دون أن يكون في صيغة التثنية معنى واضح مثل قولنا الرومانتيكية ، وهو له الكلاسيكية ، أو كوميدي مقابل كوميديا ، أو ترجمة مقابل تراجمها . ومع أنه لم يبالج إلى التعريب كثيراً فقد كان خرقاً في تعريبه ، بفعل الكلمة الفرنسية بحرهما ، كما نلاحظ في : كوميدي Comédie أو تراجمي Tragédie .

(ج) المصطلح الموضوع ، أي ذو الصياغة الاجتماعية الخاصة ، مثل : البلاغة مقابل الأدب ، الزمن مقابل العصر ، النقاد مقابل النقاد ، الصيغة مقابل الشخصية ، الاقتناع مقابل الإبداع ، القصص التمثيلية مقابل المسرحية ، الفن مقابل الفنان ، فن التمثيل مقابل فن المسرح . وكان يبالج أحياناً إلى تفسير اجتهاده في وضع المصطلح ، كان يشرح «الاقتناع» بأنه «إيراز الجبال وكشف دقات ما فيه» (٨٨) .

ولمنا نلاحظ - بشكل عام - أن استخدام ضيف للتعريب عند نقل المصطلح كان نادراً جداً ، وأن عمله الأساسي في هذا المجال تراوح بين الترجمة والوضع . وإذا كان الوضع مرادفاً للترجمة في هذه الحالة ، نظراً لأنه كان ينقل مصطلحاً كائناً في لغة أخرى ، هي الفرنسية ، فلا يبقى له هنا سوى أنه كان طموحاً ، استقلالي النزعة ، مجتهداً في تعامله مع المصطلح النقدي . ومع ذلك لم يكن الوضع مقصوداً على الترجمة عنده ، فقد وضع كثيراً من المصطلحات وأوجد لها صيغاً عربية منسوبة ، ولكنه لم يوفق في بعضها ، مثل قوله : «البلاغة مقابل الأدب» ، ولا جرى بعضها الآخر وشاع داخل البيئة الأدبية ، بل إنه تراجع من بعضها ، ولاسيما مصطلح «البلاغة» ، الذي كان أجراً ما وضعه من مصطلحات . فيجد كتابيه الأولين لم يعد يستخدم كلمة «البلاغة» بمعنى الأدب ، وإن كان لم يتراجع عن مصطلحاته الأخرى التي بقي منها بعضها مثل : النفس والنفسية مقابل «سيكولوجيك» الفرنسية ، كان يكون وهو تعبير مقول عن الفرنسية ، فيجد تعليق احتياكي الحلو على شرط ، وقد ظهر عند ما فيه حين .

٥ - تقويم

في الوقت الذي لم يدرس فيه إنتاج أحد ضيف دراسة شاملة ظهرت بعض الأحكام النقدية في دوره وأثره في الأدب الحديث .

٤ - المصطلح الأدي والتقليد .

عندما عاد ضيف من فرنسا في عام ١٩١٨ لم تكن المصطلحات الأدبية والنقدية الحديثة قد استقرت بعد في الحلية والكتابات العربية على السواء . ومع أن البيئة الثقافية كانت مهية لاستقبال الجديد من مصطلحات النقد الأوروبية - بصفة خاصة - نتيجة لزيادة الاتصال بالقصة والمسرحية الأوروبيتين - فمن الملاحظ أن أصحاب الجسور الثقافية مع أوروبا ، قبل عودة ضيف ، قد تبنوا تقريباً الخوض في المصطلحات الأوروبية والتوسع في استخدامها ، وانحصروا على ما يس للذات والمدراس الأدبية منها . وتراوح استخدامهم لهذه المصطلحات بين الترجمة والتعريب حتى في السياق الواحد . فإذا هدنا - على سبيل المثال - إلى ما فعله وحي الحادى (١٨٦٤ - ١٩١٣) في هذا الشأن لوجدنا قليلاً ملموساً على عدم استقرار المصطلحات النقدية المتولدة من أوروبا . وقد شرع الحادى في نشر سلسلة من المقالات بمجلة الهلال في نوفمبر ١٩٠٢ بعنوان «فيكتور هوغو (هيجو) وعلم الأدب عند الإنزيع والمغرب» . واستمرت هذه السلسلة ، التي تكلّفت بتوقيع «كاتب لفضل» ، نحو عام قبل أن تظهر في صورة كتاب عام ١٩٠٤ . وحفظت بالمقارنات بين الحال والتعريب عند العرب والغربيين ، ولكن كاتبها لم يستطع حل مشكلة المصطلحات الغريبة - الفرنسية - حلاً نهائياً ، ومال إلى تعريبها أحياناً ، وترجمتها بما يفيد معناه أحياناً أخرى . فقد تحدث في إعجاز شديد عما سبّه «الطريقة المدرسية» و «الطريقة الرومانية» ، وكان في الأولى مترجماً لأحد معاني الكلاسيكية ، التي لا تعنى للمدرسية بمقدار ما تعنى عاكسة القدماء وتقليد الروائع القديمة ، وكان في الأخرى معرباً للرومانتيكية ، أو الرومانسية كما شاعت بعد ذلك . وحل هذا التمر نقل مصطلح «الواقعية» مترجماً إلى «الحقيقية» ، ومصطلح «الطبيعية» مترجماً إلى الكلمة نفسها التي يندرج كان تولد من وضعها في هذا الشكل (٨٩) .

غير أن أحد ضيف أكثر من اغتفى - وبسطاً الحصى (١٨٥٨ - ١٩٤١) ، لإحداً على المصطلح النقدي الأدي ، واجتهاداً في نقله ، وتوسّعاً في استخدامه ، إلى درجة تولاه للربادة في ذلك . بل كان أكثر جرأة من سابقيه في نعت المصطلحات في العربية ، بغض النظر عن توليفه أو عدم توليفه .

ولمنا نستطيع ، من واقع حبيبة المصطلحات التي استخدمها ، أن نقسمها إلى ثلاثة أنواع في ضوء اجتهاداته :

(أ) المصطلح المترجم ، الذي لا يشمل على المعنى العربي للكلمة الفرنسية ، مثل : للمعنى الرجلان مقابل الرومانتيكية ؛ ملهب الحقائق مقابل الواقعية ؛ ملهب الطبيعيين مقابل الطبيعية ؛ ملهب التدرج والارتفاع مقابل التطورية Evolutionisme عند النقاد بروتير ؛ الفنون من حيث هي فنون مقابل الفن للفن ؛ ملهب التأثير والانفعال مقابل التأثيرية أو الانطباعية

لم تكن هاتان الدعوات من مكتسبات العروسة في فرنسا وجعلها على أي حال ، مع أن لها جذورها في الثقافة الفرنسية . وربما شئت هذه الجذور أتتبه أحد ضيف ، ولكن جذورها المصرية كان لها - فيها يلدو - الأثر الأكبر . وإذا كان أحمد لطفى السيد وجاعته قد روجوا لفكرة الأدب القومي في صحيفة « الجريدة » منذ ظهورها في عام ١٩٠٦ فقد كان لتطور الحركة الوطنية والنضال في سبيل حرية البلاد واستقلالها أثر في تعميق اهتمام ضيف بالفكرة . وإذا كان طه حسين معدوداً من جماعة لطفى السيد فليس من الضروري أن يتبنى الفكرة ، ولا أن يلج عليها مثل محمد حسين هيكل ؛ فقد كان من عاسن هذه الجماعة أن تترك لكل واحد فيها حرية الرأي والمقيدة .

وإذا كان أحمد ضيف قد سبق طه حسين إلى كثير من أفكاره ودرعته فلم يكن ذلك إلا من الناحية النظرية . ولو كان ضيف قد أتبع أفكاره النظرية بتطبيقات عملية لها ، مثلاً فعمل مع فكرة الأدب الشعبي ، لكان سبقه لطف السيد مضافاً وأصبحاً في الوقت ذاته ؛ لأن نقل الأفكار النظرية عن الآخرين - بالترجمة أو بغيرها - ليس يكفي ما لم تستند الشروح والتطبيقات ، وما لم يدخل في نسج الثقافة الناقلة . وقد سبق لطفى الحمصى أحد ضيف في كثير من أفكاره النظرية المتقولة . ففي كتابه « مهمل الورد في علم الانتقاد » ، المنشور في جزئين في عام ١٩٠٧ أورد الحمصى فكرة أن الأدب « لسان حال المجتمع الإنساني » ، كما أورد الكثير عن سانت ييف وهيرولت تين^(٩٠) . ومع ذلك ما يؤثر الحمصى بكتابه كثيراً لأنه لم يلق على الطلاب في شكل محاضرات جامعية ، ولا نشرته مجلة أو صحيفة سيارة ، فضلاً عن أن نشره جاء في وقت كانت فيه البعثات الجامعية إلى فرنسا قد تجمعت في مجال الأدب .

وإذا كان ضيف أيضاً قد غمز في كتابه بالإحلاج على ما سياه « البلاغة النفسية » التي وجد أنها نادرة في الأدب العربي نذرة الشعر القصصي ، وكذلك الإحلاج على الإعلام من شأن الصورة والتصوير والتعبير من الذات في الشعر ، فقد كانت هذه الدعوات ذاتها مما شغل بعض شباب الأدباء في ذلك الوقت ؛ وعلى رأسهم العقاد والملازم وعبد الرحمن شكري ، على الرغم من اختلاف المصادر ، وانقصار هؤلاء على المصدر الإنجليزي . ومع ذلك فقد سبقهم ضيف إلى تكوين بناء نظري نقدي متكامل ، ركز فيه على أثر المجتمع ، في حين ركزوا هم على أثر النفس وذات الأدب ، في العملية الإبداعية .

ماذا كان أثر ضيف إذن ؟

لقد حاول المستشرق الهولندي بروجمان أن يقوم هذا الأمر فكتب عن ضيف يقول : « يتضح من حياته الأدبية ، ولاسيما في تدريسه بـ مدرسة المعلمين ودار العلوم ، أن أثره لم يتجاوز النصف الأول للمشرقيات . وقد لا يكون من الصواب أن نعده منفياً في هذين المهيدين ، ولكن الواضح - على أي حال - أنه بعد عام ١٩٢٥ ، بصفة خاصة ، كان أحمد ضيف قد حجب طه حسين الذي لم يكن يقدره كثيراً بدوره . ولا شك أن إنتاجه ذو مجال أضيق بكثير من

فنى مجال دراسة دور طه حسين في تطور الدراسات الأدبية أشار فنى أحمد هيكل إلى أن طه حسين لم يبدأ في ذلك الميدان من الصغر ؛ فقد سبقه غيره في ارتداد بعض معالم الطريقة الحذيتة في درس الأدب أو التاريخ له ، مثل محمد دياب وحسن توفيق العدل وجرجي زيدان . ثم أضف :

« كما سبقه الدكتور أحمد ضيف - فيما درس وألف - إلى عرض طرائق الفرنسيين في الدراسة الأدبية ، وهم الأشخاص الذين عرض طه حسين لطرائقهم فيما بعد . كما سبقه الدكتور أحمد ضيف أيضاً إلى رفض الانتصار على الطريقة العلمية الفرنسية بلغافها ، ورفض التوقف عند الطريقة اللغوية العربية لمعناها ، ودعا إلى طريقة سهام « الطريقة العقلية » ، وهي شبيهة بالقياس الأدبي الذي نادى به طه حسين فيما بعد . كما سبقه الدكتور أحمد ضيف كذلك إلى التنبيه إلى قول بعض المستشرقين بالشك في الشعر الجاهل ، وإن لم يؤمن بهذا القول كما آمن به بعد طه حسين . وبالتالي لم يتحمس الدكتور ضيف للقول بالشك ، واكتفى بالإشارة إليه على أنه نظرة لبعض المستشرقين . على أن التماثل في الكتيان القيمين اللذين غلظها المرحوم الدكتور أحمد ضيف يستلزم أن يقف على عدد آخر من الأفكار والآراء والتطورات التي سبق بها صديقه السابق وزميله في باريس والمحاضر قبله بالجامعة المصرية في الدراسة الأدبية على النبع الحديث . . . ولكن المرحوم الأستاذ الدكتور طه حسين قد امتاز بجهالة الصوت ، وذيوع الكلمة ، وعظمة المؤدية ، وجاذبية الأسلوب . كما أتبع له العمل في ميادين أكثر ، ولمدة أطول ، مما جعله أكثر انتشاراً وأحظم ذوقاً^(٩١) . وإذا كان طه حسين قد تفوق على أحمد ضيف لأسباب خارجية عن إرادته كما يوحى بذلك الدكتور هيكل في هذه الفقرة ، فلا شك أن الاثنين قد اغترفا من نبع واحد يدرساها في فرنسا . وإذا كان ضيف قد سبق طه حسين إلى السفر والدراسة ، والعودة أيضاً ، فمن الطبيعي أن يسبقه في عرض مكتسباته التي كانت البيئة الأدبية مهية لها تماماً . ولكن سبقه هذا نولن داخل الجامعة تقريباً ، كما يظهر على الناس في صحيفة أو مجلة عامة ذائعة كما حدث مع طه حسين حين ارتبط بعرض المكتسبات ذاتها في صحيفة أسبوعية ذائعة بعد عودته ، مما أتاح له مجالاً جامعياً عرضاً لتطبيقات الأفكار النظرية التي سبق أن عرضها ضيف في قاعات الدروس الجامعي وصفحتها كتبه الأول للمحدود الانتشار . ولا شك أيضاً أن حسن عرض المادة وتيسيلها بأسلوب قادر على اجتذاب أرباب التعليم التقليدي قد ساعده طه حسين على التفوق ، فضلاً عن اللب والثارثة اللذين تمز بها . ومع ذلك انفرد أحمد ضيف في هذا المجال بدعوتين ألح عليهما كثيراً ولم يقربها طه حسين ، وهما الدعوة إلى ما سياه « الأدب القومي » ، وضرورة تعبير الأدب عن الروح القومية للمجتمع الذي ينتج ، والدعوة إلى دراسة الأدب الشعبي^(٩٢) ، وهما دعوتان - تقود إحداها إلى الأخرى - انفرد بها أحمد ضيف بين نقاد جيله .

(٩٠) ينسب الأمر النصف بـ هذه المسألة . (التصريح)

معصرى موسوم بطابع شخصياتى للمصرية ، ويمثل حياتنا الاجتماعية والنفسية والوطنية»^(٩٧) .

وإذا كان عبيد قد عدَّ تلك النهضة من نتائج الحركة الوطنية فإن عبارته الأخيرة تذكرنا على الفور بما سبق أن أبداه أحمد ضيف في كتابه الأول حول الطابع القومى والشخصية المصرية في الأدب . وهذا ما أقر في عبيد الذى يقول بعد ذلك مباشرة : « ولد جاء الدكتور أحمد ضيف أستاذ الآداب العربية بالجامعة المصرية في كتابه « مقدمة في بلاغة العرب » مؤيداً لنا في نظرتنا ، إذ قال بوجود إيجاد آداب عربية مصبوغة بصيغة مصرية . ولا شك أن كتابه هذا سيخلق عهداً جليداً في عالم الأدب المصرى الحديث ، ويضبط طريقاً جديداً للأدباء . وإنا نشكر الأستاذ على إظهاره هذا الكتاب ، ونرجو منه أن لا يرضى علينا بطبع محاضراته القيمة »^(٩٨) .

ليس من الواضح في هذا التقدير لأحد ضيف والحجاسة لأفكاره أن عيسى عبيد كان من طلابه في الجامعة ، ولكن الواضح أن الأخير كان على صلة بشباب أمية جيله الذين كانوا — بدورهم — متحمسين لهذه الأفكار ، لا لأن ضيف هو الذى قدمها إليهم ، بل لأنهم كانوا طموحين لخلق أمة مصرى مصرى بشكل عام ، متأثرين في ذلك بالفكر أحمد لطفى السيد وحسن هيكل ، فضلاً عن تأثرهم بالجو العام الذى أشاعت الحركة الوطنية في ذلك الوقت ، وأكدته في ثورة ١٩١٩ . فلما جاء ضيف ، وأقبل بدلوه في الموضوع قبيل الثورة أرق في انتابها ، وجد الشباب صدى لموعومهم في محاضراته وكتابه ، وكأنه أضفى على أحوالهم وعمراسهم المغوية طابعاً نظرياً . ومع ذلك لم ينقطع هذا التيار بدعوه إلى الطابع القومى والشخصية المصرية في الأدب بعد الثورة ، ولكنه استمر في إنتاج المتأثرين به ، مثل محمود تيمور وبسوى حتى وعمود طاهر لاشين . ومعنى هذا أن ضيفاً قد تبنى دعوة غير خاسرة ، وأنه كان من المتأثرين لتيار أمد أثره إلى ما بعد العشرينيات ، واستطاع كثيرين من الشباب^(٩٩) .

وإذا كانت أفكار أحمد ضيف ودعوته الفكرية قد رجحت صدى على هذا النحو لخروج نطاق التدريس ، أى في الحياة الفكرية العامة ، فقد استمر هذا الصدى على أى حال . ففى عام ١٩٣٢ تم انتخابه — كما أوضحنا من قبل — عضواً في جامعة إبريل ، وقام ببعض النشاط التنظيمى والفكرى فيها . ومعنى هذا أنه كان في تلك الفترة قريباً في أفكاره من شباب الشعراء الذين شكلوا جمعية إبريل وخرجوا بمجلتها . وفى عام ١٩٣٦ كتب مقدمة أول كتاب عن الأدب الشعبى كما سبق أن أشرنا . وليس من الواضح أنه نزل ذلك لأن مؤلفى الكتاب — حسين رياض ومصطفى الصبلى — كانوا من طلابه ، بل لأنه كان أول من أثار قضية دراسة الأدب الشعبى والمساواة بينه وبين الأدب الفصح عند الدراسة وتقويم الإبداع الأدبى .

من الواضح أيضاً أن ضيفاً ظل يكتب وينشر حتى وفاته ، وإن كان قد فعل ذلك على نحو متقطع ، كما يتبين من يبلوجرافيا أعماله

بجمال طه حسين ، فمن البين أنه فشل في كتابة أى شيء حتى أمية بعد إقصائه عن الجامعة . ولكن هذا لا يثير حقيقة أن كتاب ضيف الأول (١٩٢١) ، وهو « مقدمة للحجاسة لبلاغة العرب » (١٩٢١) ، الذى كتبه بعد ثلاث سنوات من عودته من باريس ، قد لعب دوره في تطور الأدب المصرى الحديث في العشرينيات ، ولاسيما بالنسبة للأدباء الشباب الذين كانوا ينشرون في صحفهم السطور والفجر . . . ولعل أحد الأسباب المفضلة لتأثير ضيف المحدود يكمن في حقيقة أنه لم يحدث أن أصبح فعال النشاط في حقل الأدب ، فقد انصرف نشاطه على الجامعة ، التى سرعان ما تركها إلى مدرسة للمعلمين ثم دار العلوم . ولم تعد الأولى وقتها حقلًا لتاريخ الأدباء ، وتوقفت الأخرى وقتها عن كونها مركزاً للتجديد . ومن الجبل أنه كان ينظر إلى موهبة إلمام الآخرين^(١٠٠) .

ولا ندرى كيف قلص بروجمان أثر ضيف ، وقصره على النصف الأول من العشرينيات ، أى حتى تحوله من التدريس بالجامعة إلى التدريس بالمعهد الأخرى . وإذا كان الأمر هنا يقاس بالتدريس فقد امتد هذا حتى نهاية حياة الرجل . وإذا كان طه حسين قد حَسِبَ ضيفاً بعد عام ١٩٢٥ ، فلأن ضيفاً نفسه لم يكن مقيلاً على الحياة العامة والصحف العلمية ، مثل طه حسين . ولا كان أيضاً مشاكساً أو مقاتلاً معه ، حتى على المستوى الأدبى التخصصى . وقد كان النصف الثانى من العشرينيات يشكل مع عقد الثلاثينيات انعطافاً مرحلة في الصراع الأسمى ومعاركه . ومع ذلك لم يتزل ضيف إلى حلبة هذا الصراع ، ولا كان ملاكاً أو مبارزاً مثل سواه ، ولاسيما بعد حسين والعقاد . ومع ذلك أيضاً فقد سخر ضيف قواه وطاقاته للتدريس . وفى مجال التدريس يكمن أثره ودوره اللذان لا يقتصران على النصف الأول من العشرينيات ، كما لاحظ بروجمان ؛ لأن ضيفاً لم يتوقف عن التدريس بعد تقاعده في عام ١٩٤٠ حتى وفاته .

ومن الواضح أن شباب الأدباء الذين أسهموا في صحفهم السطور والفجر قد تحمسوا لأفكار ضيف كما جاءت في كتابه الأول ، ولاسيما للحجاسة على الطابع القومى والشخصية القومية في الأدب ؛ فقد كانت الأرض مهيأة تماماً لاستقبال مثل هذه الفكرة وروايتها ، قبيل ثورة ١٩١٩ وفى أثنائها وبعدها وبلغ مثل على هذه الحجاسة من جانب الشباب ما كتبه عيسى عبيد (؟ — ١٩٢٣) في مقدمة مجبوعته القصصية « إحسان هاتم » ، التى ظهرت في عام ١٩٢١ ؛ فقد تحدث في هذه المقدمة عما ساء « مذهب الحقائق » أو « الرأسمال » ، كما رسمها بين قوسين ، قاصداً « الواقعية » ، وعدَّ هذا المذهب جليداً ، يفتق في وجهه ما ساء مذهب « الوجدانيات » أو « الإيدياليسم » بمعنى الرومانتيكية ، وإن كان رسمه للاسم الفرنسى Idéalisme على هذا النحو يعنى « المثالية » لا « الرومانتيكية » . كما عدَّ هذا المذهب الأخير عقبة في سبيل الأدب المعصرى على حد تعبيره ، بل عدَّ هذا الأدب مظهر النهضة الكبيرة القائمة وقتها ، وهى نهضة غايتها — كما يقول — إيجاد « لعب

ووضعه على خريطة الإندياع الأبي ، فضلاً عن إسهامه في الدعوة إلى الأدب القومي والتعير عن الشخصية القومية في الأدب ، وحاسته للتجديد وملاسة الأشكال الأدبية الجديدة ، مثل القصة والمسرحية ، وإلحاحه على نقل المصطلحات النقدية الأوروبية ، وتوليد بعض الصيغ العربية لها .

في هذا كله ، وسوله ، كان ضيف ذا ملاحظات كثيرة ذكية وحققة ، كما كان - في النهاية - ناقداً ، نظرياً وتطبيقياً ، على جانب كبير من الجدية والإخلاص والطموح . وهذا ما يجعله - في النهاية أيضاً - حلقة وصل بين القديم والحديث ، ورائد أفكار ومنهج وتيارات تطورت بعده إلى ما هي عليه اليوم .

المشورة ، كما ظل على علاقة طيبة ببعض تلاميذه الموهوبين ، ولاسيما زكي مبارك وكامل كيلاني . وقد كان هذان الاثنان من أغزر أديبه عصرهما إنتاجاً وأكثرهم طموحاً . وهما يفتيان بموهبتهما وإنتاجهما ما ذكره يريجان من أن ضيفاً كان يفتقر إلى موهبة إلهام الآخرين ، على نحو تنكره الكلمة للتشجيعية التي كتبها لتلميذه زكي مبارك ، ووضعهما هذا في صدر كتابه « مدافع العشاق » .

ونخلص مما سبق إلى أن أحمد ضيف كان من أوائل أصحاب فكرة الالتزام في الأدب ، ومعللاً دراسة الأدب علمية نقدية ، اجتماعية ونفسية ، على أسس الملاحظة والتحليل والمقارنة . وكان - أيضاً - صاحب أول جهد جمعي ، أو أكاديمي ، حديث في الأدب الأنلسي ، وأول من ناقى بدراسة الأدب الشعي

الهوامش :

- (١) السطور : ٢٧٢ في ٨ أبريل ١٩٢١ ، ص ٦ - ٧ .
- (٢) حاشي الدكتور تزيه ضيف في حوارنا السابق أنه كان يقول : « لقد جرحني طه حسين » ، ومع ذلك سرعان ما عدلت إليه إلى مجاريا بينها .
- (٣) أبوللو : ٣ نوفمبر ١٩٢٢ ، ص ٢٨١ .
- (٤) المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .
- (٥) د. عبد العزيز المصري : جماعة أبوللو ، هيئة الكتاب ، القاهرة ، ١٩٧١ ، ص ٣٣٨ .
- (٦) راجع مثلاً للمؤلف بعنوان « رواية مجهولة لأديب مشي » ، مجلة إبداع : أبريل ١٩٨٣ ، ص ٨٤ .
- (٧) سبق أن أشار محمد أمين حسونة إلى أن ضيفاً له رواية ضخمة بالفرنسية من ثلاثة أجزاء . انظر مثاله : مصر في الأديب الفرنسي والإنجليزي - مجلة الثقافة : ٥٠٢ في ١٠ أغسطس ١٩٤٨ ، ص ١١ - ١٥ .
- (٨) والصواب هو ما أوردناه . أما الجزء الثالث « الشيخ عبد المصري » فلم يظهر عليه اسم ضيف .

(١٣)

Jean Jacques Luthi : Introduction à la Littérature d'expression Française en Egypte , Paris, L'Ecole, 1974, p. 272 .

- (١) وفيه الدكتور عبد العزيز المصري بين أعلام ما سواه تيار التجديد في النقد ، ولكنه لم يدرسه . انظر : تطور النقد العربي الحديث في مصر ، هيئة الكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٧ ، ص ٣٢٩ . ولتأمله الدكتور حلمي مرزوق مثلاً في كتبه « تطور النقد والفكر الأدبي الحديث في الربع الأول من القرن العشرين » ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٦ .
- (٢) راجع الطبعة الثانية من الكتاب ، دار المعارف ، ص ٣٠٧ - ٣٢٢ .

(٣)

J. Bregman : An Introduction to the History of Modern Arabic Literature in Egypt . Leiden, Brill, 1964, pp. 355- 357 .

(٤)

Ibid., p. 355 .

ويلاحظ أن عبد الدين الزركلي ذكر أنه ولد في القاهرة (الأعلام ، ج ١ ، ص ٣٧٨) والصواب أنه ولد في الاسكندرية كما جاء في روايته الفرنسية الأولى ، وكما أكد في لبته الدكتور تزيه ضيف في حوار معه بالقاهرة ، ديسمبر ١٩٨٦ .

(٥) السطور : ١٤٦ في ٧ مارس ١٩١٨ ، ص ١ .

- (٤٤) أنصهر نقشه، ص ٤٢٣ — ٤٢٤ .
 (٤٥) أنصهر نقشه، ص ٤٢٥ — ٤٢٦ .
 (٤٦) المنصفت: يناير ١٩٢٥، ص ٩٧ .
 (٤٧) الهلال: يناير ١٩٢٥، ص ٤٤٨ — ٤٤٩ .
 (٤٨) طه حسين: حديث الأربعاء، ج ٣، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٥، ص ٨١ .
 (٤٩) أنصهر نقشه، ص ٨٢ .
 (٥٠) أنصهر نقشه، ص ٨٣ .
 (٥١) أنصهر نقشه، ص ٨٤ — ٨٥ .
 (٥٢) أنصهر نقشه، ص ٨٥ .
 (٥٣) المنصفت: أبريل ١٩٢٦، ص ٤٠١ .
 (٥٤) أنصهر نقشه، ص ٤٠١ — ٤٠٢ .
 (٥٥) نقشه، ص ٤٠٤ .
 (٥٦) المنصفت: يونيو ١٩٢٦، ص ٣٣٧ .
 (٥٧) أنصهر نقشه، ص ٦٦٩ .
 (٥٨) نقشه، ص ٦٦١ .
 (٥٩) جبري زيدان: تلويح آداب اللغة العربية، ج ٤، مطبعة الهلال، القاهرة، ١٩١٤. راجع صفحات: ٦٢ وما بعدها، ٩٧ وما بعدها، ١٥٤ وما بعدها، ١٨٤ وما بعدها، ٢٢٦ وما بعدها، ٢٧٠ وما بعدها. ويجب أن نلاحظ أن كتاب زيدان قد ظهر في الأصل في صورة مقالات نشرها بمجلة الهلال وابتداء من العدد ٩ من السنة الثانية ١٨٩٤، ثم جمعها وتحتها وأصدرها في كتاب.
 (٦٠) الكتاب الخاص بمرور ٥٠ عاماً على صدور مجلة الهلال، دار الهلال، القاهرة، ١٩٤٢، ص ٧٢ .
 (٦١) بلافة العرب في الأندلس، مصدر سابق، ص ٢٧٣ .
 (٦٢) حسين واثن ومعضلي الصباني: تاريخ آداب الشعب، مطبعة المساهة، القاهرة، ١٩٣٦، ص ٥٠ .
 (٦٣) أنصهر نقشه، ص ٥٠ .
 (٦٤) نقشه، ص ٥١ .
 (٦٥) نقشه، ص ٥٢ .
 (٦٦) الهلال: مارس ١٩٤٥، ص ٦٥ .
 (٦٧) مقدمة لدراسة بلافة العرب، ص ٥٠ .
 (٦٨) أنصهر نقشه، ص ٤٧ — ٤٨ .
 (٦٩) للمعرفة: مارس ١٩٣٢، ص ١١٩٤ .
 (٧٠) أنصهر نقشه، ص ١٢٩٦ .
 (٧١) المنصفت: فبراير ١٩٣٥، ص ١٤٨ .
 (٧٢) الهلال: مارس ١٩٤٣، ص ١٢ .
 (٧٣) تاريخ آداب اللغة العربية، ج ٤، مصدر سابق، راجع ص ١٥٤ وما بعدها.
 (٧٤) راجع: الهلال يونيو ١٩٠٣، ص ٥١٨ .
 (٧٥) مقدمة لدراسة بلافة العرب، هاشم ص، ص ١١٨ — ١١٩ .
 (٧٦) بلافة العرب في الأندلس، ص ١٧٢ .
 (٧٧) أحمد هيكيل: دراسات أدبية، دار المعارف، ١٩٨٠، ص ١٤١ — ١٤٢ .
 (٧٨) راجع: حليم مرزوق: تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث في مصر، مرجع سابق، ص ٣٠٧ — ٣٠٨ .
 (٧٩) راجع: هاشم عبيد: إحصاء هاشم، مطبعة ريسس، القاهرة، ١٩٢١، ص ٨ — ٩ .
 (٨٠) وقد ذكر لوق أيضاً أن شيئاً لم يرد عنه من بحثه Op. Cit. في كتبه رواية بالعربية عن كتاب باريس. وقد حدث شيء من حله على أي حال — في قصته المسجلة في «الغفوة» بعنوان «قبل التصرف وبعد» — راجع إليزابيث رافا.
 (٨١) الهلال: نوفمبر ١٩٣٥، ص ١٦ .
 (٨٢) الهلال: نوفمبر ١٩٣٩، ص ١١٧ .
 (٨٣) الثقافة: ٥ أغسطس ١٩٤١، ص ١١ .
 (٨٤) مقدمة لدراسة بلافة العرب، ص ٤ .
 (٨٥) أنصهر نقشه، ص ٦ .
 (٨٦) ص ٩ .
 (٨٧) هاشم ص ١٢ .
 (٨٨) ص ٢٥ .
 (٨٩) ص ٢٧ .
 (٩٠) ص ٦٢ .
 (٩١) ص ٨٥ .
 (٩٢) ص ٨٩ .
 (٩٣) ص ٩٠ .
 (٩٤) ص ٩٧ .
 (٩٥) ص ١٠١ .
 (٩٦) ص ١٠٥ .
 (٩٧) ص ١٧٦ .
 (٩٨) البيان: أكتوبر ١٨٩٧، ص ٣٦٢ وما بعدها، ومقابلة بين الشعر العربي والإفريقي.
 (٩٩) الهلال: نوفمبر ١٩٠٢، ص ١٠٣ — ١٠٨ والأعداد التالية. وقد جمعت هذه المقالات التي نشرت دون اسم صاحبها في كتاب ظهر في عام ١٩٠٤ بعنوان «تاريخ علم الأدب عند الإفريق والعرب وليكتور هيجو»، ثم أعيد طبع الكتاب في عام ١٩١٢ .
 (١٠٠) أنه كتاب «مبيل الوراء في علم الأكتاف» الذي ظهر جزاء الأولان في عام ١٩٠٧ .
 (١٠١) المنصفت: مايو ١٩٢١، ص ٥٠١ .
 (١٠٢) بلافة العرب في الأندلس، مطبعة الاختيار، ط ٢، ١٩٣٨، ص ج .
 (١٠٣) أنصهر نقشه، ص ج — د .
 (١٠٤) ص د .
 (١٠٥) ص د .
 (١٠٦) ص د .
 (١٠٧) ص ٩٣ .
 (١٠٨) راجع عز الدين الأمين: مرجع سابق، ص ٣١٩ .
 (١٠٩) المرجع نفسه، ص ٣١٩ — ٣٢٠ .
 (١١٠) بلافة العرب في الأندلس، مصدر سابق، ص ١٧٢ .
 (١١١) أنصهر نقشه، ص ١٧٤ .
 (١١٢) أنصهر نقشه، ص ١٨٥ — ١٨٧ .
 (١١٣) أنصهر نقشه، ص ٢٠٢ .
 (١١٤) أنصهر نقشه، ص ٥١ .
 (١١٥) أنصهر نقشه، ص ١٩٢ — ٢٠٠ .
 (١١٦) أنصهر نقشه، ص ١٧٣ .
 (١١٧) أحمد هيكيل: الأدب الأندلسي، القاهرة، دار المعارف، ط ٥، ١٩٧٠، ص ٢٥٣ .

(٩٢) لمصدر نفسه ، ص ٩ .

(٩٤) في عام ١٩٢٥ كتب محمد حسين هيكل عن الأدب القوي بجرية
و السياسة اليومية (رابع له : في أوقات الفراغ ، للطبعة المصرية ،
الطبعة ٣٥٢ - ٣٦٤) وفي عامي ١٩٢٨ - ١٩٢٩
نشرت جريدة و السياسة ، الأسبوعية مقالات عدة حول الأدب القوي
(رابع الأعداد ١٠ ، ٨٩ ، ١٥٩ ، ١٥٢ ، ١٨٨ ، ٢٠٧ ، ٢٢٥) .
وفي عام ١٩٣٠ قام محمد زكي عبد القادر وعبد الأسمر وعبد حوت
موسى وعبد أمين حوت و زكريا عبد الحميد وعبد نوري بكون و جامعة
الأدب القوي ، وأصدروا بياناً بعنوان : دعوة إلى خلق الأدب القوي ،

● ييلوجرافيا أعمال أحمد ضيف المنشورة

(ليست هذه البيوجرافيا جامعة مائة ، فهي نتاج ما استطعنا
التوصل إليه ، وربما يكون هناك ما يزيدها أو يضيف إليها ، ولاسيما
في القصص والمقالات) .

(أ) قصص ومسرحيات

١ - لادن وفلاحة

(صورة قصصية اجتماعية) السطور : ١٩٩ في أول مايو ١٩١٩ من
٧ - ٦ .

٢ - (صورة لغز تحت العنوان نفسه) السطور : ٢٠١ في ١٥ مايو ١٩١٩
من ص ١ - ٢ .

٣ - (صورة ثلاثة بنّاب عليها طابع لقال) السطور : ٢١٢ في ٤ سبتمبر
١٩١٩ من ص ٢ - ٣ .

٤ - قبل التصرف ويعد

(قصة من ٥ حلقات حول علاقة شاب مصري يدرس في فرنسا بفتاة
فرنسية عرفها هناك) السطور : ٢ / ٥ في ١٣ نوفمبر ١٩١٩ من
٣ - ٤ ، ٥ / ٥ في ٤ ديسمبر من ص ٦ - ٧ ، ٩ / ٥ في أول يناير
١٩٢٠ من ص ٤ - ٥ ، ١٢ / ٥ في ٢٩ يناير من ص ٥ - ٦ ، ١٤ / ٥
في ٥ فبراير من ص ٧ - ٧ .

٥ - شاب مفتون

(قصة تمثيلية في فصل واحد حول مشكلة الزواج بأوربية (فرنسية)
الحلال : أبريل ١٩٣٦ ، من ص ٧١١ - ٧١٧ .

٦ - ثأر الغريق

(قصة من ٤ حلقات حول قصة لصراع بين الثقافتين ، يظهرها شاب
مصري يدرس في باريس ، ويضطر إلى العودة بسبب الحرب (العالمية
الأولى) ولكن الباصرة التي تحفه تصوي للفرق ، ولا يتألم من هذا
الفرق إلا المصادمة ، ومع ذلك تنده الشركة خيفة مقرباً ، ويضام هو
نفسه خطاب الشركة بعد وصوله إلى مصر) المجلد : ٢ في ١٠ يناير
١٩٢٩ ، والأعداد التالية .

(ب) مقالات وترجمات

١ - الشيوخ في وزارة لطوف

(راجع : السياسة الأسبوعية : ٢٠٧ في ٢٢ فبراير ١٩٣٠) . ويتلخص
هذا البيان في الدعوة إلى رفض التقليد والنقل عن الآخرين في الأدب ،
والتمسك بالخلق والاستقلال عن الغرب ، وتشجيع الأدب المحلي ، عل
أساس أن الأدب صورة للحياة ، وأن الترجمة والنقل لا تفيضان في تصوير
للواقع والقياسات للحياة . وقد أثار البيان مناقشات كثيرة (راجع :
لمصدر نفسه ، الأعداد ٢٢٦ ، ٢٢٧ ، ٢٢٨ ، ٢٣٠ ، ٢٣١ ، ٢٣٢ ،
٢٣٧ ، ٢٤٠) . ومع هذا كله لم يثر هذه الكتابات إلى جهود أحد
ضيف السليقة ، فضلاً عن أنها تروى بأن أصحابها كانوا مطلعين على
آراء ضيف في هذا المجال .

(حول فضل المدرسين للمميين) السطور : ٢٤٢ في ٢٣ يوليو ١٩٢٠
ص ٢ .

٢ - الأدب المصري في القرن التاسع عشر
(في ثلاث حلقات حول الشعر والنثر) للمصنف : أبريل ١٩٢٦ من
ص ٤٠١ - ٤٠٥ ، مايو من ص ٥٤٠ - ٥٤٤ ، يونيو من ص
٦٣٧ - ٦٤١ .

٣ - الأسلوب القصصى
للحرفة : مارس ١٩٢٢ ، من ص ١٢٩٤ - ١٢٩٦ .

٤ - شعر شوقي

أبوللو : ديسمبر ١٩٢٢ ، من ص ٤٦١ - ٤٦٤ .

٥ - كورن والتشيل في فرنسا

أبوللو : فبراير ١٩٢٣ ، من ص ٦٧٢ - ٦٧٦ .

٦ - القصص في الأدب المصري

للمصنف : فبراير ١٩٢٥ ، من ص ١٤٥ - ١٤٨ .

٧ - ألق ليلة وليلة

للمصنف : مارس ١٩٢٥ ، من ص ٦٦٥ - ٦٧٠ .

٨ - باريس مدينة الفن وإبهال
الحلال : نوفمبر ١٩٢٥ ، من ص ١٤ - ١٦ (أعيد نشره عام
١٩٤٢ بمجلة مجلى) .

٩ - إلى نينون : قصيدة لأفريدو دي موبس

الرسالة : ١٨٦ ، ٢٥ يناير ١٩٢٧ ، من ص ١٤٢ .

١٠ - الحرب والحفر : النتائج الاجتماعية

الحلال : نوفمبر ١٩٢٩ ، من ص ١١٦ - ١١٧ .

١١ - إلى القرية

(مقال اجتماعي حول زيارة الكتبة لقرية مصرية) المجلد : ١٣٦
في ٥ أغسطس ١٩٤١ ، من ص ٩ - ١١ .

١٢ - الآداب والمطرفة في مصر خلال حسن عليا (١٨٩٢ - ١٩٤٢)
ضمن كتاب خاص أصدرته مجلة الهلال سنة ١٩٤٢ بمناسبة مرور
نصف قرن على صدورها ، من ص ٧٠ - ٧٢ .

١٣ - هل تشلتا في التأليف المسرحي ؟

الحلال : مارس ١٩٤٣ ، من ص ١٢ - ١٦ .

الحلال : مارس ١٩٤٥ ، من ص ٦٤ - ٦٥ .

الغزل : مارس ١٩٤٥ ، ص ٦٤ - ٦٥ .

(ج) كتب

١ - مقدمة لدراسة بلاغة العرب

مطبعة الشور ، القاهرة ، ١٩٢١ ، ١٨٧ ص .

٢ - بلاغة العرب في الأندلس

مطبعة مصر ، القاهرة ، ١٩٢٤ ، ٢٧٦ ص .

٣ - هودس (ترجمة)

مشرقية للشاعر الفرنسي كوربي ، مطبعة الاتحاد ، القاهرة ، ١٩٣٧ ،

ص ١٠٢ .

(د) كتب بالاشتراك

١ - المجلد في تاريخ الأدب العربي

مقرر السنة الثالثة الثانوية ، بالاشتراك مع طه حسن وأحمد

الإسكندري وأحمد أمين وعمل الجلام وعبد العزيز البشري ، مطبعة لجنة

التأليف ، القاهرة ، ١٩٢٩ (لم تذكر مقدمة الكتاب شيئاً عن نصيب

ضيف في التأليف ، ولكن من الواضح أن الفصل القصير عن الأدب

العربي في الأندلس من وضعه) .

٢ - المجلد في تاريخ الأدب العربي

مقرر السنتين الرابعة والخامسة الثانيتين ، بالاشتراك مع الإسكندري

وأحمد الجلام ، مطبعة لجنة التأليف ، القاهرة ، ١٩٣٤ (جاء في مقدمة

الكتاب أن ضيفاً تولّى كتابة الفصول الخاصة بالمصور الأندلسية في

الأدب العربي) .

٣ - لقصص من آلب العرب

مقرر السنوات من الأولى إلى الرابعة الثانوية ، في ٤ أجزاء ،

بالاشتراك مع الإسكندري وأمين والجلام ، للطبعة الأميرية ، القاهرة ،

١٩٥١ (يضم نصوصاً من الشعر ونثر حل ملر مصور الأدب

العربي) .

٤ - مصور : قصة ظل من مصر

رواية بالفرنسية ، بالاشتراك مع فرانسوا يونجان ، باريس ،

١٩٢٤ .

Maneour : Histoire d'un enfant du pays d'Egypte, par F.J.

Bonjean et Ahmed Delf, F. Rieder, Paris, 1924 .

٥ - مصور في الأزهر

رواية بالفرنسية ، تكملة للرواية السابقة من السابعة الزمنية ، بالاشتراك

مع فرانسوا يونجان ، باريس ، ١٩٢٧ .

Maneour à el Azhar, par F.J. Bonjean avec la Collaboration

d'Achmed Delf, Rieder, Paris, 1927 .

(هـ) مقالات لكتب الآخرين

— كلمة تشجيعية ألقاها فيها بتلميذه زكي مبارك وكتابته وطلعت

المشاق ، وقد وضع مبارك الكلمة في صدر كتابه . مدافع المشاق ، ص

١ ، القاهرة ، ١٩٢٥ .

— مقدمة كتاب « تاريخ آلب الفصح » ، حسين مظهر وائل

ومصطفى محمد الصباص ، مطبعة السعادة ، القاهرة ، ١٩٣٦ .

(٥) يذكر بروجان - تكللاً عن « الكتب العربية » لتصبح أن لضيف كتاباً

« بنون » و النثر في عصر اللغة » ، وأنه لم يثر لهذا الكتاب حل أثر -

انظر :

Bugman, Ibid, p. 357 .

ولم نثر للكتاب حل أثر أيضاً .



النزعة الجمالية الإنسانية

في نظرية محمد مندور النقدية^(١)

فلوق الغفراني

تهجد :

تبوأ النقد الأدبي - وعلاز - منزلة مهمة في الثقافة العربية قديمها وحديثها . ويعمد محمد مندور^(٢) من أبرز وجوه النقد العربي في العصر الحديث . فلقد واكب طيلة الأربعينيات والخمسينيات وحتى بداية الستينيات أهم تيارات النقد الأدبي الحديث ، وأسهم إسهاما فعالا في إرساء مفاهيم بعض هذه التيارات من خلال آثاره النقدية الموزعة^(٣) . ودارس مندور ومؤرخ إنتاجه النقدي لا يد أن يلقب عند مرحلتين أساسيتين لهذا الإنتاج ، موأبتين لمرحلتين فكرتين الساميتين والاجتماعيتين ، مرحلة الأربعينيات ثم الخمسينيات والستينيات . ذلك أن مله مندور في النقد لم يتطور من خلال دراساته الأدبية فحسب ، وإنما اشتركت تجاربه في الحياة في تكوين هذا الملح ، فارتبط تطوره بتسامع تجاربه في الثقافة والحياة . فاما المرحلة الأولى فهي المرحلة بالمرحلة الجمالية - الإنسانية ؛ وأما الثانية فهي التي أطلق عليها مندور نفسه مرحلة النقد والإيديولوجي^(٤) .

وستقتصر في هذا المقال على دراسة المرحلة الأولى من نظرية مندور النقدية ، أي النزعة الجمالية - الإنسانية . فما العوامل الثقافية والأدبية التي أسهمت في تكوين هذه النزعة ؟ ثم خصائص نظرية مندور النقدية الجمالية - الإنسانية ؟

١ - عوامل تكوين مندور الثقافي والأدبي .

تساعدنا دراسة المؤثرات الثقافية المختلفة التي أثرت في مندور على فهم متطافاته الفكرية ونظرياته الأدبية . وقد تلقى مندور تكوينه الأدبي الأول في الجامعة المصرية ، التي التحق بها في سنة ١٩٢٥ ؛ وهناك التقى بمعبد الأدب العربي الدكتور طه حسين ، وكان هذا اللقاء نقطة تحول في مجرى حياة مندور الأدبية والفكرية ؛ فطه حسين هو الذي وجه مندور إلى دراسة الأديب بعد أن كان هذا مقبلا على دراسة الحفوق . وليس هذا فحسب ؛ فطه حسين يعد المصدر الأول والأساسي لتكوين مندور الأدبي ؛ وهذا باعتراف ناقدنا نفسه^(٥) . والذي لا شك فيه - كما يؤكد غالي شكرى - أن الدكتور طه حسين - هو أول من صاغ التحول الحقيقي في نظرة

مندور للأدب والنقد عندما لفته إلى أهمية المناهج الغربية في دراسة الأدب وتلوثه ، وبخاصة التهج الفرنسي ... ولعله سمع عن (سانت بوف Sainte Beuve) و(زين Taine) و(برونتييه Brunetiere) لأول مرة في محاضرات طه حسين^(٦) . ويمكن أن نعدّ لليلة التي قضاها مندور في الجامعة المصرية (١٩٢٥ - ١٩٢٩) بمثابة المقدمة الثقافية التمهيدية الأولى في حياته .

أما التكوين الثنائي والأساسي في رأينا فيعود الفضل فيه إلى إقامته الطويلة بفرنسا (١٩٣٠ - ١٩٣٩) ؛ ففي هذه السنوات تكوّن مندور تكوينا متينا ، عقليا وعاطفيا وإنسانيا ، واطلع عن قرب على الثقافة الغربية والفرنسية بخاصة ، وتغلغل في أسرار الحضارة الأوروبية ، وشغف بالترائ البيزنطية الذي كان طه حسين يشر به في

أ - « في الميزان الجديد » .

يعد هذا الكتاب أول أثر نقلي لمحمد مندور . وهو لا يحمل تاريخاً ولكن لا يمس تحديد زمان كتابته ولو على سبيل التقريب ؛ فجل مقاله حررت ما بين سنة ١٩٣٩ - ١٩٤٠ وسنة ١٩٤٤ . أما التاريخ الأول فيشير إلى سنة رجوعه من فرنسا ؛ وأما الثاني فيمثل علم تعرضه للصحافة والنشاط السياسي ؛ فيكون الكتاب قد صدر حوالي سنة ١٩٤٣ - ١٩٤٤ . وقد أهدى مندور كتابه إلى أستاذته الدكتور طه حسين ، اعترافاً بفضلها عليه . وتطرح معظم مقالات « في الميزان الجديد » مواضيع أدبية وثقافية ، مرتبطة ارتباطاً متيناً بمشاكل التنمية الثقافية المصرية ، وذات علاقة مباشرة بالمارك الأدبية التي ساحت الساحة الثقافية المصرية . ولقد أسهم مندور إسهاماً فعالاً في هذه المعارك بفضل ما اكتسبه من ثقافة أوروبية متينة ، وبما كان يسج بصدره من عزم الشباب المثوب . لقد كان مندور منذ عودته من أوروبا يفكر « في الطريقة التي نستطيع بها أن ندخل الأدب العربي المعاصر في تيار الأدب العالمية ، وذلك من حيث موضوعاته ووسائله ومتاعجه دراسة على السواء »^(١٦) . ومن هذه الرؤية صدرت مقالاته ، فكان منها ما هو النصي الجانب النظري ؛ يشر فيها بأرائه الجديدة في الأدب والنقد ، ويناقش مجموعة من مثقفي مصر وتقدماء ، كالأساتذة « خلف الله » و« العقاد » و« طه حسين » و« الحفوي » و« سيد قطب » ؛ وكان منها ما هو أدخل في النقد التطبيقي الموضوعي ، خاصة الانزياح في المناقشات العامة التي يصعب تحديدها في مجال الأدب^(١٧) . فكان « في الميزان الجديد » سجلاً حافلاً بكل هذه المناقشات والأراء ، التي تكون - بشقيها النظري والتطبيقي - منهجاً علمياً في النقد عند مندور .

ولقد بدأ مندور عمله النقدي بمراجعة ما أنتجه الجيل السابق عليه ؛ فهو يحكم انتباهه إلى جيل شاب - جيل الأربعينيات - سعى إلى تسلل للشمل من جيل الرؤاد الليبراليين - جيل طه حسين والعقاد . فكان طبعاً من جيل مندور أن يحاسب أمهال الجيل السابق ويقف من أمهاله موقف التامل والتدبر . لقد حقق الجيل السابق ما استطاع تحقيقه ، « وما هنا بلورنا نسعى إلى أن ننظر الخطوة الأخيرة ليدخل الأدب للمصرى المعاصر والتفكير المصري المعاصر في التيار الإنساني العام »^(١٨) .

من هذا المنطلق ، وصل هدى هذه المراجعة النقدية ، نظر مندور في أحوال النقد الأدبي في مصر فوجهه نقداً تغلب عليه الدعاية الرخيصة يقوم بها نقاد عتزون « لا يقرأون ما يكتبون عنه فيما عدا النمنون وبعض الصفحات »^(١٩) ، وأضفى النقد لا يخرج عن أمرين : إما : سباب وشتم ، أو إعلان رخيص . وأمام هذه الوضعية جاء مندور بـ « ميزانه الجديد » .

الجامعة المصرية . وإن افتتاح مندور على التراث اليوناني العظيم ليحدّ مصدرنا أساساً من مصادر جليلاته . ولعل أهم ما درسه مندور في فرنسا لغة اللمة وعلم الأصوات phonétique ؛ فطلع على كتابات عالم الأصوات الفرنسي الشهير « أنطوان ميه Antoine Meillet ، ودرس نظريات الألفبائية الكبير » « فرديناند دي سوسور Ferdinand de Saussure » ، فالتفت مندور بالصوتيات وأجرى بحثاً مفيداً على الشعر العربي في معمل الصوتيات ببريس ، حيث درس وحلّل ثلاثة أبيح هي الطويل واليسيط والوافر^(٢٠) . وسيكون لهذا كله أثر بعيد المدى على دراسته الأولى للشعر العربي . كذلك تأثر مندور بمنهج الدراسة الأدبية في السوربون ، وهو منتج يقوم على شرح النصوص ، « وفصول كل نص كانت تيلور دراسة الكاتب كله ، وأسلوبه الخاص ، ووجهة نظره في الحياة ، مع المقارنة بخصوصيات الكتاب الآخرين . وفي هذا ما يؤجّه منتج النقد نفسه نحو الدقة والارتكاز على ما يشبه الحقائق للمادة اللغوية للركيزة في النص ذاته »^(٢١) .

وصوف يلتزم مندور بعد عودته من فرنسا بهله للمهجة في نقد النصوص في عولاهه النقدية . ويحدّ « جوستاف لانسون Gustave Lanson »^(٢٢) من أبرز مصادر تكوين مندور الأدبي . وقد اطلع على آرائه عن طريق أبحاثه الذين كونوا ما يسمى بالدراسة اللانسونية lansonisme . ولا شك أنه تعرّف كتاباته النقدية والأدبية من خلال دروسه بالسوربون . وما تجدر الإشارة إليه أن « لانسون » هو أحد الروافد الأساسية في تكوين أستاذ مندور ، الدكتور طه حسين^(٢٣) ؛ فيكون « لانسون » بذلك منبع المعرفة الأدبية والنقدية لكل من مندور وأستاذته . وإن بصيات لانسون ستكون واضحة جلية في كتابات مندور الأولى . وهكذا تعدّ للمدة الجامعية الفرنسية بحق مرحلة التكوين الحقيقية ، التي عاد على أثرها مندور إلى بلاده متحمساً كأنشد ما تكون الحقيقة ، متزوياً بمبادئ ثقافة « إنسانية » . ونزعة « جبلية » . فها خصائص هذه النزعة الجبلية - الإنسانية في نظرية مندور النقدية ؟

٢ - النزعة الجبلية - الإنسانية في نظرية مندور النقدية .

قبل أن تحدّد خصائص هذه النزعة ينبغي أن نعرف في إيضاح إنتاج مندور النقدي المثل لهذه النزعة ؛ فقد طفق مندور منذ عودته من فرنسا إلى مصر سنة ١٩٣٩ يشر بأرائه ، بنفسه في الحياة الثقافية ويحاسب الشباب المتلعغ كتب مندور سلسلة من المقالات في مجلتي كيريت في ذلك الوقت ، هما الثقافة و« الرسالة » ، ثم جمع هذه المقالات في كتابين هما « لغزج بشرية »^(٢٤) ، و« في الميزان الجديد » . أما الأول فيمثل تلك النظرة الإنسانية الأخلاقية ؛ إذ يعود فيه إلى ورائع الأدب العالمي ليستقي منها نموذجاً إنسانياً ؛ وأما الثاني « في الميزان الجديد » فإنه يمثل غير مثيل من كتابه الآخر « النقد المهجى عند العرب » نزعة مندور الجبلية - الإنسانية . فلتوقف قليلاً عند هذين الأثرين :

ب - النقد للمهجى عند العرب .

هذا الكتاب هو في الأصل أطروحة منثور لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب بعد عودته من فرنسا ، التي أعدتها تحت إشراف أستاذه أحمد أمين ، و فرغ منها في العام نفسه الذي بدأها فيه ، أي في سنة ١٩٤٣ . والنوران الأصل لأطروحة هو « ثلثات النقد العربي في القرن الرابع الهجري » . وليس عجيباً أن ينتثر منثور هذا الموضوع مادام قد قرّر أن يتخذ النقد مجالاً لاختصاصه ونشاطه الأدبي والفكري . وقد كان ناقلنا يبحث في أمثال النقد العرب القداسي عما سواه به « النقد للمهجى » . وقد ذهب إلى أن النقد لم يصبح منهجياً إلا في القرن الرابع الهجري مع الأمدى صاحب « النوازنة » ، والقاضي الجرجاني صاحب « الوصافة » . فالأمدى - على حسب منثور - أكبر ناذر عرفه الأدب العربي ، ومنهجه منبج علمي سليم . أما وسائل نقله - مادام لكل منبج روح ووسائل - فهي المعرفة واللوق ، وهو في الكثير من نقله يقوم على معان إنسانية ، وذوق دقيق ، وإدراك لتزعت الغضوس (٣٦) . ولما القاضي أبو الحسن الجرجاني (٢٩٠ هـ - ٣٦٦ هـ) فهو ناقد إنساني ، ترجع مقاييس الجوردة عنده إلى الخلو من الإتهال ، واليعد عن الصنعة والإخرا ب ، ثم التأثير في نفس السامع ومزما ؛ ولا يكون هذا إلا بما في الشعر من عناصر إنسانية (٣٧) . والخلاصة أن أساس النقد في كتابي للنوازنة والوصافة هو اللوق المندرب للمعلل ، ومقاييسها مقاييس لغوية وشعرية وبيانية وإنسية (٣٨) . وبعد. هلين التأليف يبقى عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ) الذي قوّم تيار اللفظية ، وقوّم شكلية قدامة في جيسر (٢٧٥ هـ - ٣٣٧ هـ) وأبى هلال العسكري ، واهتدى إلى فلسفة لغوية وهي أصح وأحدث ما وصل إلّاه علم اللغة .

إن كتاب « النقد للمهجى عند العرب » إذا كان في ظاهره تاريخاً للنقد العربي ولتأثيراته فإنه في باطنه قراءة جليدة لثلاث النقدي بعين غريبة إنسانية ذوقية ، استمدتها منثور بما خلفته في نفسه ثقافته الفرنسية ، متمثلة على وجه الخصوص في نظريات كل من « لاسون » ودميه (٣٩) ، فتمت تتوسل بينا الكتاب لإدراك الأسس التي قام عليها منبج منثور النقدي وهو يعد قراءة التراث النقدي العربي .

ومن هذه الزاوية يتكامل كتابا منثور « في الميزان الجليد » و« النقد للمهجى عند العرب » من حيث إنهما شاهدان على نزعة منثور الجليّة - الإنسانية . فلنبحث الآن في خصائص هذه النزعة ومعملها ولبنانها أولاً بمجاهة الأدب .

ما هيّة الألب :

ينطلق منثور في تحميد لمعية الأدب من التميز بينه وبين سواه من الكتابات الأخرى ، فيطرح جانباً كل ما ليس بأدب ، إذ الأدب « غير التفكير الفلسفي وغير التاريخ وغير النظريات الأخلاقية أو الاجتماعية أو السياسية » (٤٠) ، وإلّا هو - كما قال « لاسون » - « المؤلفات التي تكتب لكافة المتقنين وتبتر لديهم بعض خصائص صيغتها صوراً عجيبة أو انفعالات شعورية أو إحاسات فنية » (٤١) . في هذا التصريف ما يكشف عن أهمية الصياغة من حيث إنها خاصيّة أساسية للأدب ؛ فالفرق بين نصّ تاريخي أو فلسفي ونصّ أدبي إنما يرجع أمره عند منثور إلى الاختلاف في الأساليب . ونظراً للأدب من أهمية ، من حيث يقوم بفصلا في تمييز النصّ الأدبي عن غيره من النصوص ، فقد احتق به منثور ونقده مدخلاً لتحديد مفهوم الأدب ، فميز بين نوعين من الأساليب : الأسلوب العقلي والأسلوب الفني . فالأدب الأسلوب العقلي فيستخدم في العلم والتاريخ والفلسفة وما يمكن أن يدعى بد أدب الفكرة ؛ إذ اللفظ في هذا الأسلوب « لا يقصد منه غير العبارة عن المعنى » (٤٢) . لقد اخصّ هذا الأسلوب بالدقة . أما الأسلوب الفني فيختلف عن العقلي من جهة حالة اللفظ بالمعنى ؛ إذ اللفظ في هذا الأسلوب لا يستخدم فقط للعبارة عن المعنى ، فهذا حله الألف ، وإلّا ما يقصد لذاته ، إذ هو في نفسه خلق فني (٤٣) ؛ فللعبارة الفنية وظيفتان ؛ أولاً ما لها تعبر عن المعنى عبارة حسية ، لأنها تحمل صورة تتركها الحواس ؛ فهي « تصاغ من معطيات الحواس » (٤٤) ؛ ولثانيها أن العبارة الأدبية « تربط بين عوالم الحس للخطفة فتحرّنا عما اضطرنّا إليه . ضعف عقلنا من تقاسيم مفتعلة ، وبذلك لانه ليس من الصحيح أن كل حاسة من حواسنا قد ذهبت بمقاومة من المدركات . ولا أمل على ذلك من أننا نستطيع أن ندرك القمر وأن نحس ببداه في نفوسنا بطرق شقي من حواسنا : من طريق الأذن عندما نسمع لحناً موسيقياً ، ومن طريق البصر إذا ما رأينا أول أشمته رؤية مباشرة ، أو في لوحة فنّان » (٤٥) . وفي ضوء هاتين الوظيفتين يعرف منثور الأدب قائلا :

الأدب « هو العبارة الفنية من موقف إنساني عبارة موسيحية » (٤٦) . وإلّا تأملنا في هذا التصريف لاحظنا أن حقيقة الأدب عند منثور قائمة على عصرين هما : العبارة الفنية ، وهذا ما يمثل عصر الصياغة والتعبير الفني ، أي جانب الشكل من الأدب ؛ والموقف الإنساني أو التجربة البشرية ، أي ما يمثل جانب المضمون والمحتوى .

إن الصياغة في نظر منثور هي قوام النصّ الأدبي . وهي ليست أمراً شكلياً أو « مجازات وتشيّهات تتعلق بظواهر الأشياء أو

هذا الأسس حركت مندور النقد نقلاً : « النقد هو فن دراسة النصوص الأدبية ، والتمييز بين الأساليب المختلفة . وهو لا يمكن أن يكون إلا موضوعاً ؛ فهو إزاء كل لفظة يضع الإشكال ويحلّه . النقد وضع مستمر للمشاكل ، والصعوبة هي في رؤية هذه المشاكل . وهي متى وضعت وضع حلها أسعته »^(٣٦) .

في هذه الفقرة تلخص عملية النقد عند مندور ، فالتدق لا يخرج من كونه فنا يتناول فيه النقد النصوص الأدبية بالدرس والتحليل . ومعلوم الأدب لا يعدو أن يكون « صياغة لوقف إنساني »^(٣٧) فإن وظيفة النقد هي التمييز بين الأساليب المختلفة ، وبذلك عن طريق تحليل خصائص صياغة كل نص أدبي ، والكشف عن عناصره الجمالية الفنية ؛ فهو في نهاية الأمر دراسة أسلوبية جمالية ، مدورها ذلك الكلام الفني الذي يشكل مادة النص الأدبي . وتقوم هذه الدراسة على وضع المشاكل وطرحها طرحاً مستمراً ومتجدداً ، تأنياً عما تزخر به اللفاظ من طاقة فنية . وتتلخص العملية التقنية في « التنبه للمشاكل التفصيلية التي تثيرها اللفظة أو الجملة أو الفقرة في نص أدبي »^(٣٨) إذ « لكل جملة أو بيت مشكلته التي يجب أن تعرف كيف تراها وتضعها وتحكم فيها »^(٣٩) . وهذا ما يبلّغ التقد في رأي مندور إلى أن يحس نفسه في النص لا يقلت منه ؛ لأنه متعلق كل عملية نقدية . وهذا هو النقد الموضوعي . وقد تأثر فيه مندور بالنهج الفرنسي في معالجة الأدب ، المعروف بشرح النصوص . وعلى هذا النحو فهم مندور طبيعة النقد الأدبي .

للنهج النقدي : النقد وعلاقته بالمعروف :

إذا كان النقد في جوهره - بحسب مندور - « دراسة موضوعية للنص الأدبي ، وتنبهها مستمراً للمشكلات التي تثيرها الجملة أو اللفظة في النص ، فما للنهج الذي يتبنى أن يتخذ النقد أداة ي طرح عن طريقها إشكالات النص ؟

لقد كان مندور واعياً كما للوعي بأهمية المنهج النقدي . وقد استلذت هذه المسألة باعتباره ، وأجلت جزءاً بارزاً من تفكيره ونظريته النقدية . وقد طرح مندور على نفسه بادئ ذي بدء جملة من التساؤلات الهامة ، تلخص في : « هل هناك مجال لجمال النقد علماً ؟ وهل ذلك ممكن باستعمتنا بمعلوم النص » والجواب والاجتماع ؟^(٤٠) ، وإذا كان العلم « هو اكتشاف القوانين التي تفسر الظواهر الخاصة بكل جانب من الحياة والوجود فهل الأدب أحد تلك الجوانب ؟ »^(٤١) . ويتصير آخر تساؤل مندور : هل العلم قادر على تفسير الأدب ؟ وهل في استيعاب نتائج العلوم ما يثري فهمنا للأدب ويمنحه ؟ تلك كانت حيرة مندور . وهي حيرة دفعت إلى البحث من للبحث الذي يصلح أن يعتمده الناقد في فهم الأدب . وفي هذا الإطار تتوزع تلك الحركة الأدبية الثرية التي دارت بين نافذنا والأساذة محمد خلف الله^(٤٢) ، صاحب « من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقد »^(٤٣) . ومدار هذه الحركة هو علاقة الأدب بالعلم ، وخصوصاً علم النفس : فالأساذة

تستخدم لإيضاح المعنى أو تقويته ، بل أمر الخلق الفني في صميم حقيقته^(٤٤) ؛ فخصوصية الأدب في صياغته وأسلوبه ؛ لأن الأدب « طريقة من طرق العبارة عن النفس ، يعبر باللفظ كما يعبر بالصورة بالألوان والتأثير بالأوضاع »^(٤٥) . وهذا ما يجعل الأدب في نهاية المطاف « فنا لغوياً »^(٤٦) . وليس اهتمام مندور بهذا المنصر الشكل من باب اللغوية في رأينا ، وليس هو عودة إلى الاحتفال بالصنعة والتصنع ، وإنما هو إدراك عميق لجوهر الأدب ، نابع من إيمان مندور بجوهر الصياغة والشكل^(٤٧) . هذا عن الشكل والصياغة ؛ أما للضمون والمحتوى فيجلده الجزء الثاني من تعريف مندور ، للأدب وهو قوله :

« موقف إنساني » ، فالتدق يعبر عن أن يكون الأدب في مضمونه متصلاً بالضمون الإنسانية ، صفراً عن الصدق والإخلاص والبساطة . وهذا هو معنى « المحس » ؛ وهو منه صدق في الإحساس ، ودليل أصالة طبع ، خلافاً للخطابة والطنطنة التي هي تبيح وإذله . وعلى هذا الوجه تتحدد وظيفة الأدب بالمعنى الإنسان الذي ذهب إليه مندور ؛ فالأدب إنسان أو لا يكون ؛ والأدب إما يكتب لمساعد غيره على استكشاف نفسه . « ونحن بعد ذلك لا نكتب لنسكب ما في قلوبنا من أنس الغير ، وإنما لنعين كل نفس على الرعي بمكنوتها ؛ إذ التفرغ عمارة بكل حق وجمال »^(٤٨) ؛ فموقف الأدب منجز إلى الإنسان . وهو ليس عابداً ولا يمكن أن يكون كذلك ؛ فقلب اليلد مثل أحاسيس إنسانية ، ويضفيها بوجه أمية نحو الاتفاق الإنسانية الرحمة . هكذا نستخلص أن عومرين أساسيين يستطيان مفهوم مندور للأدب ؛ فالولما ماهته المتمثلة في اللغة الفنية والصياغة الجميلة ، وتلك خصوصية النص الأدبي ؛ وثانيها ما تميزت عنه هذه الصياغة الجميلة من معان إنسانية عميقة ، منزهة عن صميم الحياة ، وفيها همس وألفة وعبة .

ماهية النقد :

مفهوم النقد الأدبي .

يرجع مندور في فهمه لحقيقة النقد إلى الأصول نفسها التي اعتمدها في فهم حقيقة الأدب . وقد انطلق في تحليله لفهوم النقد من قول « لانسون » : « إذا كان النص الأدبي يختلف عن الوثيقة التاريخية بما يثري لدينا من استجابات فنية وعاطفية فله في القراءة والتفكير أن تدل على التفرق في تعريف الأدب ثم لا تصح له حساباً في المنهج »^(٤٩) . إذا تمنا في هذا الكلام تبينت لنا العلاقة الموضوعية بين مفهوم مندور للأدب ومفهومه للنقد . فإذا كان النص الأدبي - كما ذكرنا آنفاً - يتميز بميزته الفنية ولا استعجال إلى شيء آخر غير الأدب ، فكذلك شأن النقد الأدبي ؛ هو أيضاً يخضع لهذا الفهوم الفني . ويكون من التفاضل الفصل بين خاصية الأدب من حيث هو فن والمنهج الذي يتخذ لتفسير الأدب ، أي النقد . وعلى

فذلك - في رأيه - « كثرته على الأدب »^(٢٧) ، لأن المعادلات العلمية ليست في الحقيقة إلا سراباً^(٢٨) ؛ وإن « الاصطلاح العلمي عندما تنقله في الأدب لا يأتي غير ضروء كاذب ، بل قد يحدث أن يلقي ظلمة »^(٢٩) . إذن « فقللي نستطيع أن نأخذ عن المعلوم ... هو روحها »^(٣٠) . وروح العلم غير قوانين العلم . لهذا يعتقد مندور أن الاستعانة بالمعلوم « عنة » ستزول بالأدب ؛ لأن معناه الانصراف عن الأدب وفهم الأدب ، والقرار إلى نظريات عامة لا فائدة منها لأحد^(٣١) . وموضع الذاء في النقد الأدبي - بحسب مندور - أن بعض النقاد لا يرضخون أنفسهم للنص الأدبي ، وإنما يحمل كل منهم فكرة مسبقة في مسألة من المسائل التي يشرها ، في حين أن الضمض الأدبي المنشود هو أن يضع الناقد للفن ، « ويتبرع منه مدلوله ، بدلاً من أن يحمل عليه رأياً »^(٣٢) . واطلاقاً من هذا المبدأ يدعو مندور إلى « استغلال الأدب »^(٣٣) ، وإلى أن « يحبس » الناقد نفسه في الأدب ؛ « أما القرار إلى غيره فلا »^(٣٤) . ذلك بأن النص إنما يكتسب شرعيته من ذاته ، لا بالاستعانة بالمعلوم الأخرى ؛ إذ الأدب « لا يمكن أن نتحده ونزجيه ونحويه إلا بمنصره الداخلية ؛ عناصره الأدبية البحتة »^(٣٥) . فيا المقصود بالعناصر الداخلية ؟ هذا ما يقودنا حتماً إلى دراسة المنهج النقدي الجليل الذي يقترحه مندور وقد « أخفق العلم في إدراك حقائق الأشياء »^(٣٦) ، ووقفت قوانين علم النفس عاجزة .

المنهج النقدي اللغوي - اللغوي .

إن رفض مندور لإعطاء قوانين العلم على الأدب ، وعلى الأنصص منها علم النفس ، حله على أن يبحث من مصادر أخرى لنهجه النقدي . هذه المصادر وجدها مندور داخل الأدب نفسه لا خارجه . ومقدام الأدب - كما بينا سابقاً - فن لغوي ، تتبرأ فيه الكلمة مكانة مهمة ، وجب أن يكون منهج الدراسة الأدبية هو المنهج اللغوي ؛ إذ هو « المنهج الطبيعي في دراسة الأدب »^(٣٧) . وإذا يستمد هذا المنهج أسسه ومفوماته من اللغة فإن المعرفة التي ينبغي أن تتناولها للنقاد ليست معرفة نظرية بل معرفة لغوية وفنية ، تكتسب بالقرية ، ويدراسة علوم اللغة ، لا بدراسة المنطق والسيكولوجيا والجمالي وما إليها^(٣٨) . وهذه المعرفة اللغوية موجودة في النقد العربي القديم ، ذلك الذي يصفه مندور بـ « النقد الفني » ؛ وهو « الذي ينظر في النصوص ويحكم فيها من حيث الجودة الفنية وعلمها »^(٣٩) . وهكذا يستمد مندور خصائص منهجه بالعودة إلى النقد العربي القديم . فكيف تعامل تالفاً مع التراث النقدي ؟ وكيف قرأه حتى يبين من خلاله منهجه النقدي اللغوي ؟

إن جهد مندور في إعادة قراءة تراثنا النقدي ليس بمغضل من بعض الجهود السابقة عليه ، التي قامت على كواهل رؤود النهضة الأدبية في مصر^(٤٠) ، مثل أحمد ضيف في كتابه « مقدمة لدراسة

خلف الله يعتقد أن علاقة الأدب بالمرقة وطيدة عبر التاريخ ؛ وإذا كان الأدب قد اتصل بالفلسفة قديماً فهو متصل في عصرنا بالحاضر بعلمه ؛ فـ « تيارات العلم تحثك بالأدب »^(٤١) ، و« أهمها » « دراسات النفس ، أو السلوك الإنساني في أوسع معانيه »^(٤٢) ؛ فهذه وثيقة الصلة بالأدب . ولا غرور في ذلك ؛ « ليس الأدب من أروع ما تنتج نفس الإنسان ؟ ليس وليد الشخصية الإنسانية ؟ ليس المعبر من تطوري عليه النفس من شعور وإحساس ؟ »^(٤٣) . ويستشهد الأستاذ خلف الله - مدعياً رأيه - بقول عالم النفس السويسري « يونغ »^(٤٤) : « من المظاهر أن علم النفس ... يمكن أن يستفيد منه في دراسة الأدب ؛ فإن النفس الإنسانية هي الرخيم الذي تولدت منه كل المعلوم والفنون ؛ فلما أن نتظر من البحث السيكلوجي أن يشرح لنا تكوين العمل الفني من ناحية ، ومن ناحية أخرى أن يشرح لنا العوامل التي تجعل من الشخص مدحاً فنياً »^(٤٥) . وهكذا فإن منبر خلف الله قائم على تطبيق نتائج علم النفس على الأدب . أما مندور فيقف من هذا المنهج موقفاً معارضاً ، لما في هذا التطبيق من « إغراء للمحب ، وإفساد الفكرة لخالق الفنون »^(٤٦) . ويلعب إلى أن الإنتاج الأدبي لا يفسره علم النفس ؛ فهنا العلم « لا يسعى إلا إلى إدراك القوانين النفسية العامة ، التي قد تفسر حركة الأفراد المعانين إنما صبح أن هؤلاء ، يتأهبون »^(٤٧) . وخالق الأدب لا يرضخون للتحليل النفسي ، ولا يتبع علم النفس في دراسة شخصياتهم ؛ لأن تفوسهم « تفوس أصيلة ، بكل نفس منها حقائق ، فكيف نريد أن نطبق عليهم قوانين علم النفس العامة ؟ »^(٤٨) ، ولأن « الفنون - في رأي مندور - وحدات غير متشعبة في عصبانها للمعز »^(٤٩) . لذلك رفض مندور محاولة تطبيق علم النفس على الأدب ، ووقف هذا الموقف المعارض من محاولة الأستاذ خلف الله ؛ ومن محاولات أخرى نهجت للمنهج نفسه^(٥٠) .

يبد أن عمده مندور لم يقتصر على مهاجمة تطبيق علم النفس على الأدب ؛ فيا هذا الموقف إلا جزء من موقف أشمل ، تجاوز علم النفس إلى غيره من المعلوم . وأية ذلك نقده الشديد لمحاولات التاليديين المروفيين « دين Taine (١٨٢٨ - ١٨٩٣) » و « برونتير Brunetiere » ؛ (١٨٤٩ - ١٩٠٧) فقد عرضها معارضة شديدة^(٥١) ، وقد أراحها ، وحكم على منهجها النقدي بالإخفاق وعدم الجدوى ، بل بالفساد أحياناً . حل حد حيازته . وإزاء هذا الموقف سعى مندور إلى أن يدفع عن نفسه ثيمة المداء للمعلوم ، فبرأ نفسه من الدعوة إلى إهمال أبحاث علم النفس والجمالي ؛ فهو لا يماريها في حد ذاتها ، لأنها - بلا ريب - « تفتح آفاقاً للتفكير ، وقد تزيدنا بالإنسان معرفة »^(٥٢) ، وإنما جوهر القضية عنده أن هذه العلوم « غير الأدب »^(٥٣) . وعليه فاقبلها في دراسة الأدب لا يبعد من نتائج دراسته . وقد لاحظ مندور أن بعض النقاد إنما أحجموا العلوم في النقد الأدبي « أملاً في إكسابه ثبوت المعرفة العلمية »^(٥٤) ، ولكنه يرد عليهم عتباً بآراء أستاذته « لاثون » ؛ فيا نستطيع أن نأخذ من المعلوم ليس مدعائنا ورؤفها وقرائنها ،

كونه ينطلق من النص الأدبي ولا يفر منه إلى غيره . وحل الناقد الذي يتبنى المنهج اللغوي أن يعتمد على ما تتيح به الكلمة الفنية من خصائص جمالية ترتبط بالعمل الفني . وإلما سيئنا إلى فهم اللغة هو معايشرة النصوص الأدبية معايشرة طولية ، وانغمس بها ، إذ اللغة تعرف بالإحساس والدوق . وهكذا فالنحج اللغوي عند مندور هو ذلك الذي « يستعنه بالنظر اللغوي ليتسنى إلى الدوق الأدبي الذي هو لا شك متحكم في كل ما يمت إلى الأدب بصلة ، سواء في ذلك أردنا أم لم نرد »^(١٧٦) ؛ فمعالجة الناقد للنص الأدبي في نظر مندور هي معالجة متدوق يعرض صفحة قلبه ليتلقى ما في النص ، وموقفه إزاء العمل الفني موقف حدسي attitude intuitive ، حيث يكون رائد الناقد ليس الاستدلال والبرهنة والبحث العقل - كما هو الحال مثلا في الملم - وإنما رائده الحس والعيان المباشر ، وشيء من السانحة أو ما يسميه الجرجاني بـ « الإحساس الروحاني » .

ولكن هل الدوق عملية ذاتية بحت ، أم له مرجع يرجع إليه ؟ يقول مندور موضعا : « إن الدوق ليس معناه ذلك الشيء العام للمهم التحكمي ، بل هو ملكة ، إن يكن مرعها ككل شيء في نفوسنا إلى أصالة الطبع ، إلا أنها تنمو وتتصل بالمرآة »^(١٧٧) . فلا بد إذن للدوق من شروط حتى يصبح أداة صالحة للتدق ؛ إذ هو ليس فوقيا طريا غير معلل ، وإنما هو « فوق أص » ، حيث يلتصق الناقد لاستحساته واستهجانه عملا وأسبابا ، فيعيد بصحة من الشروط تنحرف في مجموعها إلى أن يكون الدوق المستخدم ذوقا مقربا ، وأن تأمله بالناقشة والتعليل »^(١٧٨) . وعليه فلا ينبغي أن يظل التدق الذوقي « إحساسا عاكسا » ، بل عليه أن يتخطى هذه المرحلة ليصبح « معرفة »^(١٧٩) .

وهكذا فإن دراسة الأدب وتلقده عند مندور تعتمد الدوق والعرفة معا . ومن هنا تتجلى العلاقة العضوية بين الدوق الأدبي والعرفة اللغوية ؛ فالناقد الحق هو الذي « يحس اللغة »^(١٨٠) ، ويدرك المفارقات الدقيقة التي يحويها كل معنى من المعاني بحسب تنوع الصيغيات اللغوية ؛ قس الألفاظ « قيمة ذاتية إيجابية من حيث ما يوحي به جرس حروفها من إحساس يعزّز المعنى المبرر عنه »^(١٨١) . وللهذا وسائل كثيرة تحتل بها على تلويح أكتنازات ذلك التلونين الذي لا تحمله ، ولا يمكن أن تحمله ، مفردات اللغة ، وإنما تلحق بها بفضل التنظيم في الكلام ، ويحصل بلايفية في الكتابة »^(١٨٢) ؛ فمن اللازم أن يستعمل الناقد هذه الحقائق اللغوية ليوضح حل أسسها « ما يجني إلى الشراء والكتاب بخرائزم الصادقة عندما يؤثرون لفظا على لفظ ، وفقا للمعنى الذي يربون الصيغة عنه »^(١٨٣) .

هكذا يلتقي الدوق الأدبي بالمنهج اللغوي الفيلولوجي ؛ فمن الميت في رأي مندور « أن تدعو النقاد إلى أن يكونوا علماء فيتبرحوا من كل فوق شخصي » ، وذلك لأنه ليس في الأدب قواعد عامة نستطيع أن نطبقها آليا . . وإنما هناك ذوق هو أسس كل نقد أدبي وهناك خبرة بالشعر ومعرفة بالأدب وباللغة تحاول أن تعزّز بها أدواتنا ونمطلها كلها وجننا إلى ذلك سيلا »^(١٨٤) . وتستخلص من

بلاغة العرب » ، ولعين الخولي في بحثه في « البلاغة العربية وأثر الفلسفة فيها »^(١٨٥) ، وطه حسين في بحثه في « البيان العربي من الجلسات إلى عهد الفاعل »^(١٨٦) . وقد تجرّت مواجهة مندور للتراث النقدي بمحاولة تطبيق أصول الثقافة الأوروبية التي تشيع بها على التراث النقدي تطبيقا ، وكشف أصالة التراث الأدبي بوجه عام »^(١٨٧) ، ويرى ما في التراث النقدي بوجه خاص من كنوز « نستطيع إذا عدنا إليها وتناولناها بعقرونا لثقافة أوروبية حديثة أن نستخرج منها الكثير من الحقائق التي لا تزال قائمة حتى اليوم »^(١٨٨) .

لقد تعلم مندور من « لاسون » أهمية الكشف عن المصالحات المميزة لصياغة العمل الأدبي ، وتعلم من « فريدلاند » « سوسور » « أن اللغة ليست مجموعة من الألفاظ بل مجموعة من العلاقات » ، فالتقى كل من « لاسون » و « دي سوسور » في ذهن مندور ، ووجهته إلى فهم الأدب فيها لغويا ، ومكثته من اكتشاف ثراء النقد الأدبي القديم متشكلا في شخص عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ) . وقد أعجب به مندور إعجابا كبيرا وعطه مفكرا عظيم الحظ «^(١٨٩) ، اهتمنى في العلوم اللغوية إلى مله » . ويشهد لصاحبه ببقية لغوية متقطعة التأثير »^(١٩٠) . ويستند هذا للذهب على نظرية في اللغة يرى مندور أنها غامضة ما وصل إليه علم اللسان الحديث من أراه »^(١٩١) . ولا يخفى مندور أن ما يلمنه من هذا للذهب هو « طريقة استخدامه كإسار لمنهج لغوي فيلولوجي في نقد التصوي »^(١٩٢) .

ولعل مندور - كما لاحظ الأستاذ عبد القادر المهورى - « أول من لفت النظر إلى الأسس اللغوية لمنهج الجرجاني »^(١٩٣) . فما هذه الأسس ؟ يرى مندور أن منطلق الجرجاني ونقطة الارتكاز في منهجه أنه أي يقر ما يقره علماء اللغة اليوم من « أن اللغة ليست مجموعة من الألفاظ بل مجموعة من العلاقات système des rapports »^(١٩٤) . ولعل هذا الأساس بين الجرجاني كل تفكيره اللغوي وقد استقبله مندور في دراسة الجرجاني ، أو بعنه بشا جديدا ، بالنتائج الأسنية المعاصرة ، قريب بين وبين مدرسة « دي سوسور » و « ميه » . وقد توقف مندور طويلا عند نظرية التنظيم عند الجرجاني وأولاه أهمية كبيرة ؛ إذ العبرة عند الجرجاني ليست باللفظ في ذاته ، وإنما هي بالنظم ؛ فمقياس التدق عند الجرجاني « هو نظم الكلام ، لأن هذا النظم هو الذي يقيم الروابط بين الأشياء ، تلك الروابط التي لم توضع لللغات إلا للعبارة عنها »^(١٩٥) . ويلاحظ مندور في آراء الجرجاني بدت له كما لو كانت ترجع إلى « مغزلات في اللسان »^(١٩٦) ، أي تلك الفروق الدقيقة التي تكون بين استخدام لغوي وآخر . وهكذا فإن سر الجودة والرامة في أي عمل أدبي « متعلق بخصائص في النظم »^(١٩٧) .

ويستخلص مندور من كل ذلك أن « منهج عبد القاهر هو المنهج المعتمد اليوم في العالم الغربي »^(١٩٨) . ويضيف : « والمنهج اللغوي (الفيلولوجي) هو أكثر المناهج خصوصية » . وتكمن خصوصية في

يتلقى مندور القصائد قبله ووجدانه قبل أن يشرع في تحليلها ويبدأ خصلصتها جملها . يقول مثلا معلقا على مقطع من «
«أني»» لنعمة «أصبحت إلى كل هذه الكلمات . أصبحت إليه
واستشعر جلالها ؛ استشعر بقلبك ، ثم تصور الصورة وما فيها من
جمال التصوف وروحة الذين زيل الخشوع الصلوات القاسية» (٨٧) .
ويبلغ التجاوب بمندور أقصاه فتمتدح نفس مندور بمعنى القصيد
لتؤلف كلا واحداً . «هذه المقطوعة الأخيرة التي بلغت غاية الألم ،
ولكنني لست أدري هل توشى إلى القاريء به بما توشى إلى من لم أم
لا ؟ إن أحسن فيها إثارة لمعنى ، وتحريكا لمعاني العزة في نفسي . . .
في هذه النهايات ما يلهم وطئتي بل إنساني (٨٨) . هكذا يتلوق
مندور الشعر ويحس في داخله بهجاء وروعته . وهو لا يبحث إلا

عن أمر واحد يشغى إحساسه الخاطي ، ألا وهو «الصدى
الإنساني» . ذلك بأن حقيقة الشعر عنده ليست في أن تهدي بفحولة
العبارة وجدة المعاني وإشراق العجالة ، وإنما في بساطة التصوير
والقرب من الحياة ، وفي العبارات الباذخة ولكن كم لها في النفس
من أثر» (٨٩) ؛ فهي اختيار نعمة لكلمة «أني» ما يشرك أنك
شريكة في الإنسانية ، وأنت قريب منه وهو قريب منك» (٩٠) .
وبعد فإن الشعر المهجري هو الشعر المهموس الذي نهى
لنتفائه ولعانيه الإنسانية التي تمسنا جميعا . وبفضل هذا الربط بين
الشعر والحياة تمكن مندور من تأكيد التوازن المفقود بين الذات
الشاعرة وموضوعها ، «فصدّ بذلك من فعالية الذات ، وواجه
ما انزلت إليه من «طرفة» عاطفية تجلّت في منوعة الانفعالات
وما صاحبها من ضعف وهنس وزحيج» (٩١) .

الشعر صيغة فنية .

الشعر ليس معاني فحسب ، وإنما هو صنعة . يقول مندور «وأنا
لا أؤمن بشيء اسمه الإلهام والوحى والعبقريّة . . أنا أعرف
التثقيف ولذات الصناعة وتقدد ما يكتب والمجهود وطول
المران» (٩٢) . والصناعة هي سيطرة الشاعر على مجاريه ويمكنه من
وسائل التعبير . وعلى هذا الأساس ركز مندور اهتمامه على
الصناعة إلى درجة التطرف أحيانا ؛ فالفصيدة إنما هي علاقات
لغوية تصوغ تجربة متميزة . ويتم هذه الصياغة بتشكيل معطيات
الحس تشكيلا جليدا ؛ لأن الشعر يغطى على خاصية حسية .
ولا يعني ذلك أنه من قبيل النسخ الأولى للمذكرات ، وإنما يقوم
الشعر على الربط الجليد بين عوالم الحس المختلفة ، فتتلاقى هذه
العوالم في النفس . وهذا معنى الخلق الفني» (٩٣) . إن هذه الخاصية
الحسية من صميم الخلق الأدبي ، وهي التي تصل الفن دأب
بالملموس والمعنى ؛ أما الفكر المجردة فهو ينقص الشعر . وفي هذا
تكمين نقطة الضعف في شعر على محمود ولد وشعر المقاد ؛ لأن كل
شعر يصدر عن الفكر المجرد «يحيى باردا ميتا . وإذا أراد الشاعر
أن يفكر فليفكر بأسلوب الشعر وصوره وإيقاعه . والصورة الشعرية
عند مندور ليست وسيلة للزينة ؛ «لأن الموقف الشعري لا يتصل
عن صياغته . والصورة هي أمر الخلق الشعري في صميم
حقيقته» (٩٤) . ومن ثمة تكتسب اللغة أهميتها البالغة في التعبير عن

كل ما سبق إقرار مندور بالزعة التأثيرية L'impressionisme في
المنهج النقدي ؛ فهو يؤكد - نقلا عن استاذ «لانون» - أن
المعاصر الشخصي الذي نناول تنميته سيبتل في بحث إلى
أعائنا ، ويعمل غير خاضع لفاعلة» (٩٥) . ولذا فالتأثيرية هي
والمعاصر الوحيد الذي يمكننا من الإحساس بقوة المؤلفات
وجملها» (٩٦) .

وننتقل الآن - بعد أن وضعنا الأسس التي يقوم عليها المنهج
النقدي عند مندور - إلى بعض الجوانب التطبيقية من هذا المنهج
النقدي .

الجانب التطبيقي من نقد مندور : نقد الشعر .

تناول مندور في نقده القصيدة (٩٧) والمزجعة (٩٨) والشعر (٩٩) .
يقدر رأينا أن نقصر هنا على نقد الشعر ، متخلين إياه نموذجنا للنقد
التطبيقي عند مندور . وبعد تألفنا من الدارسين القلائل الذين
احتسروا نقد الشعر وتحليله (٩٨) ، وهو في تناوله للشعر يطلق من
عصري الأدب الأساليب ، المكونين لخلفيته وطبيعته ، وهما
التجربة الإنسانية والصيغة الفنية .

أ. علاقة الشعر بالحياة : الشعر والمهموس .

لا يكون للشعر شعرا عند مندور إلا إذا استمد مادته من الحياة .
ولهذا كان الشعر لا يبرّ النفس إلا عندما يتحم بالحياة . ووصي
مندور بربط الشعر بالحياة الإنسانية فدمه إلى الدعوة إلى «الحس»
في الأدب بعمامة والشعر بخاصة . ومفهوم الحس من المفاهيم التي
أطال مندور النظر فيها حتى أضحي المفهوم الأساسي للشعر عنده .
وقد اقتبس هذه الكلمة من العبارة الفرنسية «le sens» ،
ويعترف مندور بأن معنى الحس ليس واضحا في ذهنه غام
الوضوح ؛ «لأن في الحق إحساس أكثر منه معنى» (٩٩) ، وأن كل
ما يقدر عليه هو أن «يوصي» للقاريء بهذا الإحساس الذي يقترن
بالصدق والقلب . وأهم ما يميز الشعر المهموس عن غيره إنسانيته
وعنفه وبساطته في آن واحد . ومن الخطأ القادح حسان الحس في
الشعر ضعفا ؛ «فالشاعر القوي هو الذي يمس فتحة صوته
خارجا من أعماق نفسه في نهات حارة» (٩٦) . وهو ليس لرجلا
«فيتنقى الطبع في غير جهد ولا إحكام صنعة ، وإنما هو إحساس
بتأثير عناصر اللغة ، واستخدام عناصر تلك اللغة في تحريك
النفس وشغائها بما يجد» (٩٦) . ولا يقتصر الشعر المهموس على
المشاعر الشخصية ، بل هو إنساني رحب ؛ «فالأدب الإنساني
يحدّدك عن أي شيء فيثير غرائك ولو كان موضوع حديثه ملابسات
لا تمت إليك بسبب» (٩٦) .

هذه المعاني الإنسانية لم يظفر بها مندور إلا في الشعر المهجري
الذي عده الشعر المهموس بحق . فكيف تميز طريقة مندور في
درس هذا الشعر وتحليله ؟

ذلك ساعده ومكنه من تحقيق هذه المنهجية في دراسة الشعر العربي .

مخالفة :

لقد كان محمد مندور من النقاد العرب القلائل ، الذين اعتبرا اعتباره شديدا بتقدير النقد الأدبي . فمتدما رجح مندور من فرنسا وجد النقد قد استكان إلى المجلدات الشخصية والمذبح والروح العلوانية فكانت صيحة مندور ، ولقي به « ميزانه الجديد » ليغرم الأعيال الأدبية تقريبا جليها . وكان هذا الميزان يستمد أصوله من المدرسة الفرنسية ، وما عطفه في نفسه قراءاته للأدب اليونانية واللاتينية والفرنسية خلال سنوات الدراسة التسع في باريس . وهكذا أخذ يشر بالقلم الجمالية - اللغوية في الأدب بعامة والشعر بخاصة .

والنقاد الذي يبحث عن القيم الجمالية لابد أن يكون في رأي مندور نقادا ثانيا ، يعتمد في نقده على النوق وعلى الانطباعات التي تخلفها الأعيال الأدبية على صفحات روجه . وفي ضوء هذا المنهج التائري قرأ مندور التراث النقدي ، ففضل من النقاد العرب القدامى من استخدم النوق الملل المستدير . ومن هذا المنهج أيضا درس عددا من الشعراء والأدباء ، ففضل ما ساهم الشعر الموهوم عند المهجرين على الشعر الخطائي التقليدي . وبهذا تتضح أبرز صفة في مندور : وضوح التزعة الإنسانية المتصلة في الإيمان بالمخير والعدل والجمال ، ويكفل الفضائل الإنسانية .

وقد واجه مندور مضطربة للمبج النقدي ، فلأكد أن للنقد الأدبي منهجه الخاص به ، الناتج من طبيعته الذاتية . فلما كان الأدب أساسا فنا لغويا فمناهجه هو للمبج اللغوي ؛ إذ اللغة في الأدب خلق فني وليست مجرد وهام يعمل أفكارا . وقد مكته هذا من الاهتمام بشأن الصياغة والأسلوب ، فكان في رأينا من النقاد العرب الأوائل الذين سعوا إلى تأصيل الدراسة الأسلوبية للشعر الأدبي . وبقي محاورته - على محدوديتها بالمقارنة بما بلغه علم الأسلوبية في وقتنا الحاضر - رائدة .

على أن عيب مندور أنه غالى أحيانا في نظريته الجمالية ، حتى غرق في مثالية متطرفة ، فقطع الفن عن أواصره التاريخية الإجتماعية ، وجعله خلاصا ، وفصل عن الحقيقة التاريخية والسياق الاجتماعي لتلك الأصول الجبلية .

المعنى ولجسيم الصور على حسب مستويات ثلاثة : مستوى الدلالة ، ومستوى التركيب النحوي ، والمستوى الصوتي . وعلى أساس هذه المستويات حلل مندور الشعر ودوره . ولقد خص المستوى الصوتي بأكثر حظ ، لأهمية الموسيقى في الشعر .

للمستوى الدلالي يتضح في أهمية للمجاز وثره الدلالة وتعدد الإيحاء^(٩٨) . أما المستوى التركيبي النحوي فيتحلل فيها يسميه مندور به كسر البناء Rupture de syntaxe ، وهو الخروج عن النسق المعاني للغة ؛ إذ الأسلوب ليس هتمة وتخطيطا واتساقا ، بل تكسير للاتساق والنظام . وكسر البناء مظهر من مظاهر سعي الشاعر لصياغة موقفه الخاص .

ويتجلى المستوى الثالث من الصياغة الشعرية في الإيحاء الشعري من وزن وتقنية وتنسيق داخل بين المقاطع في الأبيات^(٩٩) . ويقوم مندور بين الوزن والموضوع علاقة ؛ إذ الوزن ليس مجرد قالب تصب فيه التجربة . وكل تجربة شعرية تفرض وزنا لخاص . وهذا سر إغراق على عمود طه ؛ إذ لاحظ مندور تافرا بين موضوعه عن صمود النفس إلى مستورها الأول ، حيث عالم الخير والحن والجمال ، ووزن المتقارب ، « ففي كان المتقارب من الغنى والجلال والفضيلة بل طول النفس ، بحيث يتسع لفكرة أفلاطونية^(١٠٠) . وكذلك الأمر عند العقاد ، الذي اختار « الرمل » لطرق موضوع يشبه للملحمة ويكفي عن الشيطان وسقوله^(١٠١) . وبهذا المعنى يصبح لمصير الموسيقى وزن عظيم . وإذا كان الكتاب يتأيزون بطرق مباحثهم فإن « ألق ما يكون ذلك التأييز في موسيقى كل منهم . والذي لاشك فيه أن لكل نفس موسيقاها الداخلية ، وأن الأسلوب هو مرآة تلك الموسيقى ، وأن الكتب الأصبل العميق هو من تحس بموسيقاه دون أن تستطيع إدراكها^(١٠٢) . وهكذا تصبح القصيدة في النهاية وحدة موسيقية نفسية : نفس مرسل ، وموسيقى متصلة ؛ فاللقطوة وحدة تمهد لحاقتها . ولي هذا ما يشيع النفس^(١٠٣) . ويتجلى الوحدة الموسيقية النفسية من خلال « الكم » و « الإيقاع »^(١٠٤) .

ومكملا يتضح كيف أن للمبج اللغوي النوق قاد مندور إلى أن يتعامل مع القصيدة من حيث هي علاقات لغوية ذات تركيب متميز . ومن البين أن استيعاب مندور لحقائق علم اللغة الحديث ، بالإضافة إلى تجاربه العملية - الصوتية التي قام بها في باريس ، كل



- (٤) انظر: محمد مندور: **الثقافة والمعمار** - مكتبة نضلة مصر (د. ت. فصل: **المنهج الإيديولوجي في النقد** ص ٢٢٨ - ٢٣٨ .
وقد درستنا مائتين للرحلتين في رسالتنا لنشر إلهام أملا ، وفي بعنوان
« تطور النظرية النقدية عند محمد مندور » ، مرقونة .
- (٥) انظر محمد مندور في **الجزء الجديد** ، دار نضلة مصر ، القاهرة ١٩٧٣ الإهداء .
- (٦) خلال شكري : ثورة الفكر في أدبا الحديث مصر ١٩٦٥ ، الفصل الخاص
بمندور تحت عنوان : ثورة مندور في نقدنا الحديث ، ص ٢٥٨ .
- (٧) انظر في **الجزء الجديد** - **مجلد ١** : **أوزان الشعر العربي** ، ص ٢٣٨ .
- (٨) **المجلة** عدد ٩٦ ص ٤٨ - ٤٩ .
- (٩) **لاتسون** (جوستاف) ١٨٥٧ - ١٩٣٤ أسست ونقلت من كبار النقاد
المسلمين القرنين . تخرج من دار المعلمين العليا بفرنسا ، وبعد
حصوله على الدكتوراه سنة ١٨٨٨ أصبح استاذا بالسويون ودار
المعلمين العليا ، التي تولى إدارتها فيما بعد إلى سنة ١٩٢٧ . ألف كثيرا
من الكتب ، وأشهر مؤلفاته **العلم من تاريخ الآداب الفرنسية منذ**
نشأته إلى القرن العشرين ، إلى جانب بحوث منفردة من طائفة من أشهر
كتاب فرنسا .
- (١٠) يتناول هذا الأثر في كتاب له حسين « في الأدب الجديد » . انظر المقدمة
ص ٧ - ٥٩ من طبعة دار المعارف بمصر سنة ١٩٦٩ .
- (١١) صدر هذا الكتاب سنة ١٩٤٤ . انظر المقدمة التمهيدية بقلم ملك عبد
العزیز (زوجة مندور) .
- (١٢) في **الجزء الجديد** ص ٤٠ .
- (١٣) المرجع نفسه ص ٥ .
- (١٤) المرجع نفسه ص ١٢ .
- (١٥) المرجع نفسه ص ٩ .
- (١٦) **النقد المجهي عند العرب** - دار نضلة مصر للطبع والنشر (د. ت.) ،
ص ١٢٥ .
- (١٧) المرجع نفسه ص ٢١٣ .
- (١٨) المرجع نفسه **فصل** « مقاييس النقد » ، ص ٢٨٥ - ٢٨٨ .
- (١٩) ما إن عاد مندور من فرنسا إلى مصر سنة ١٩٣٩ حتى ترجم دراسيتين
مهمتين لـ (لاتسون) « وميه » ، الأولى بعنوان « **منهج البحث في تاريخ**
الأدب » ، والثانية بعنوان *De la méthode dans l'histoire littéraire* ،
« علم اللسان » نشرها أولا في كتاب بعنوان « **منهج البحث في اللغة**
والآداب » ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٤٦ ، ثم ألحقها في كتابه

- (١) هذا المقال تلخيص مركز مع تصريف يقتضيه المقام للنظم الأول من بحث
يضمي كتابا أعدته بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالجامعة التونسية تحت
إشراف الأستاذ توليقي بكتار .
- (٢) ولد محمد مندور في قرية من قرى مصر بكفر مندور سنة ١٩٠٧ . تعلم في
الكتاب ، ولحقه من عمره دخول للقوس الابتدائية . ولحقه سنة
١٩٢١ التحق بالثانوية ليعمل على البكالوريا سنة ١٩٢٥ ثم دخل
الجامعة المصرية ، ودرس الآداب والفنون ، وكان من أبرز أساتذته طه
حسين . وفي الإجازة في الآداب سنة ١٩٢٩ ، وفي الحقوق سنة
١٩٣٠ ، ثم تولفه طه حسين في بحثه إلى فرنسا ، فبقى هناك مدة طويلة
من ١٩٣٠ إلى ١٩٣٩ ، ثم عاد إلى مصر ونتيجة لبعض المواقف استقال
من الجامعة ، وحصل في الجبال الخفاق ، وألف مجلة من الكتب . ثم بدأ
من سنة ١٩٤٤ إلى ١٩٥٢ انتمس مندور في الحياة السياسية والحزبية ،
ودخل السجن مع الكتاب والمفكرين للثوار الوطنيين . وأثر ثورة ٢٣ يوليو
١٩٥٢ يعود إلى الساحة الثقافية ويضطر للتدريس والتأليف ، ويعمل
مناصب ثقافية مهمة ، إلى أن لاقى الحيلة سنة ١٩٦٥ .
- حول حياته وتكوينه الثقافي يمكن الرجوع إلى :
أولا : **شيخ الثقافة يصعد** ، وهو حديث أجراه إلهام مندور مع محمد
مندور ، ونشره في مجلة « **الطبعة** » في جزئين :
(أ) **المجلة** ، السنة الثامنة عشرة عدد ٩٦ ، ديسمبر ١٩٦٤ ص
٥٢ - ٤٤ .
(ب) **المجلة** ، السنة الثامنة عشرة ، عدد ٩٨ ، فبراير ١٩٦٥
ص ٥٨ - ٧١ .
- ثانيا : **لويس عوض : الثورة والأدب في مصر ١٩٧١** . وكثير خصص
عروض فصلين عن مندور هما :
(أ) **وفاة** ، ص ٨ - ٢١ .
(ب) **الإصلاح الكبير** ص ٢٢ - ٣٥ .
- ثالثا : **رجاء الطائي : أدبا معاصرون - كتاب الملال** ، عدد ٢٤١
فبراير ١٩٧١ من مندور فضل « محمد مندور من الإنسانية إلى اليسارية »
ص ٩٩ - ٣٤ .
- رابعا : **هنري ريفيس : محمد مندور رائد الأدب الاشتراكي** - دار
الثقافة ، بيروت ، ومكتبة النهضة السودانية ، الخرطوم ط ٢ (١٩٦٧)
ص ٧ - ١٦ .
- (٣) بلغت آثار مندور النقدية والأدبية حوالي عشرين كتابا ، ينطق النظر عن
بقية مؤلفاته من مترجمات وغيرها .

- (٤٨) نفسه ص ١٦٥ .
- (٤٩) نفسه ص ١٦٦ .
- (٥٠) نفسه ص ١٦٦ .
- (٥١) نفسه ص ١٣٩ ، فصل « أير الملاة ورسالة الفخار » .
- (٥٢) نفسه ص ١٨١ ، فصل « نظرية جد القنار » .
- (٥٣) نفسه ص ١٦٦ .
- (٥٤) نفسه ص ١٩١ .
- (٥٥) نفسه ص ١٩٥ .
- (٥٦) نفسه ص ١٨٠ ، فصل « المرقعة والقند » .
- (٥٧) نفسه ص ١٧٩ .
- (٥٨) الدكتور جابر صغوير : محمد مندور والتراث الثقافي ، الطليعة ، السنة الحادية عشرة ، عدد ٦٨ يونيو ١٩٧٥ (ص ١٦٨-١٧٣) .
- (٥٩) أنقى هذا البحث في الجمعية الجغرافية بالقاهرة ، مايو ١٩٣١ .
- (٦٠) نشر في صفحة كتاب « قد التفت » ، مطبوعات الجمعية للصحة ١٩٣٣ .
- (٦١) القند الملهجي عند العرب ، ص ٥ .
- (٦٢) نفسه ص ٣٣٣ .
- (٦٣) نفسه ص ٣٣٣-٣٣٤ .
- (٦٤) في الميزان الجديد ، ص ١٨٥ .
- (٦٥) القند الملهجي ، ص ٣٣٤ .
- (٦٦) جد القنار الهوي : مساهمة في التصريف بأراء عبد القنار الجرجاني في اللغة والملاحة . حويلات الجمعية التونسية ، عدد ١١ سنة ١٩٣٤ ، ص ٨٨ .
- (٦٧) في الميزان الجديد ، ص ١٨٥ .
- (٦٨) القند الملهجي عند العرب ، ص ٣٣٥ .
- (٦٩) في الميزان الجديد ، ص ١٩٩ .
- (٧٠) نفسه ، ص ١٨٧ .
- (٧١) القند الملهجي ص ٣٣٩ .
- (٧٢) في الميزان الجديد ، ص ١٨٢ .
- (٧٣) نفسه ص ١٦٣ .
- (٧٤) نفسه ص ١٦٥ .
- (٧٥) القند الملهجي ، ص ١٧ .
- (٧٦) في الميزان الجديد ، ص ١٨٤ .
- (٧٧) نفسه ص ١٨٨ .
- (٧٨) نفسه ص ١٨٤-١٨٥ .
- (٧٩) القند الملهجي ، ص ١٤٨ .
- (٨٠) في الميزان الجديد ، ص ١٦٤ .
- (٨١) تناول مندور القند « فناء المجهول » لمحمد تيمور (في الميزان ٣٩-٥٠) و« دماء الكروان » لطف حسين (٥١-٥٨) و« زهرة العمر » لتوفيق الحكيم (٥٩-٦٨) .
- « القند الملهجي عند العرب » ، ص ٣٩٥-٤٦٥ .
- (٢٠) في الميزان الجديد ، ص ٢١ ، فصل « سوء تفاهم وإن الأسلوب » .
- (٢١) نفسه ص ١٢٧ ، فصل « الأدب ونتاج القند » .
- (٢٢) نفسه ص ١٢٣ .
- (٢٣) نفسه ص ١٢٤ .
- (٢٤) نفسه ص ١٢٥ .
- (٢٥) نفسه ص ١٢٦ .
- (٢٦) نفسه ص ١٩٤ ، فصل « التظلم عند الجرجاني » .
- (٢٧) نفسه ص ١٨٥ .
- (٢٨) نفسه ص ٦٣ ، فصل « زهرة العمر » .
- (٢٩) نفسه ص ١١٨ ، فصل « الأدب عبر لايسر » .
- (٣٠) مباحث البحث في تاريخ الأديب : لاسون ، ملحق بالقند الملهجي عند العرب ، ص ٤٠٢ .
- (٣١) في الميزان الجديد ، ص ١٦٢ ، فصل « الشعر والشعراء » .
- (٣٢) نفس المرجع ص ١٦٥ ، فصل « الأدب ونتاج القند » .
- (٣٣) الأستاذ توفيق بكار ، محاضرات عن محمد مندور القند من خلال في الميزان الجديد ، ألقاها بالجامعة التونسية (موسم ١٩٧٢-١٩٧٣) .
- (٣٤) القند الملهجي عند العرب ، ص ٣٧٧ .
- (٣٥) في الميزان الجديد ، ص ١٧٢ ، فصل « المرقعة والقند » .
- (٣٦) يبدون خلال في الميزان الجديد ، أن الأستاذ خلف الله نشر مقالاً بعنوان « الشعر والقند » في مجلة الثقافة ، عدد ١٩١ ، فرد عليه مندور مقالاً بالحقائق نفسه (في الميزان ص ١٦٦-١٧١) ، ثم رد الأستاذ خلف الله على مناقشة مندور مقال آخر بعنوان « بعض نتائج للدراسة الأدبية » ، لم يذكر مصدره . وقد رد مندور على هذا الرد بمقال مترادف « المرقعة والقند » (في الميزان ص ١٧٢-١٨٠) .
- (٣٧) طبع هذا الكتاب طبعة أولى سنة ١٩٤٧ مطبعة لجنة التكاليف والترجمة والنشر ، ثم طبع طبعة ثانية ممتلئة في سنة ١٩٧٠ . وقد أصلنا على الثانية في الإحالات .
- (٣٨) من الوجبة النفسية في دراسة الأدب ص ١٦ .
- (٣٩) نفسه ص ٢٠ .
- (٤٠) نفسه ص ٢١ .
- (٤١) نفسه ص ٢٢ .
- (٤٢) في الميزان الجديد ، ص ١٨٢ ، فصل « نظرية جد القنار الجرجاني » .
- (٤٣) نفسه ، ص ١٧٣ ، فصل « المرقعة والقند » .
- (٤٤) نفسه ص ١٧٤ .
- (٤٥) نفسه ص ١٦١ ، فصل « الأدب ونتاج القند » .
- (٤٦) من هذه المساهلات محاولة القند في تفسير التصدير عند لغتي ولغتين الجرجاني في تلميح مركب النص عند أي الملاة .
- (٤٧) في الميزان الجديد ، ص ١٢٧ ، فصل « الشعر والشعراء » .

- (٨٢) اقتصر حل دراسة مسرحية «بجبالود» للحكيم ، (في الميزان ١٣ - ٢٠) .
- (٨٣) علاج متطور مجموعة من الفصائل من الشعر المجهري ، وهي «لحي» لتيمة (في الميزان ٦٩-٧٤) و«يا نقي» لتسيب صرخة (٧٥-٨٥) و«ترنمة السرير» للشاعر نفسه (٩٢-٩٦) ، وبين الشعر المعري الحديث «أرواح والحيث» لعل محمود طه (٣٠-٣٨) ، و«الكود الجميل» للمقاد (١٠٧-١٠٨) وغير ذلك .
- (٨٤) من القصص المهمة التي حلت نقد الشعر عند متطور تشير إلى بحث الدكتور جابر عصفور بعنوان «نقد الشعر عند محمد محمود» ، نشر في مجلة الكواكب ، السنة السادسة عشرة ، في ثلاثة أعداد ١٨٦ (٨-٢١) ، و١٨٧ (٢٨-٣٣) ، و١٨٨ (٨-٢٠) . وقد احتسنا عليه ونرزم له :- «عصفور» .
- (٨٥) في الميزان الجديد ، ص ٩٠ .
- (٨٦) نفسه ص ٦٩ .
- (٨٧) نفسه ص ٧١ .
- (٨٨) نفسه ص ٧٤-٧٥ .
- (٨٩) نفسه ص ٧٢ .
- (٩٠) نفسه ص ٧٨ .
- (٩١) عصفور ، عدد ١٨٦ ، ص ١٨ .
- (٩٢) في الميزان الجديد ، ص ١٧٠ .
- (٩٣) نفسه ، ص ١٧٤ .
- (٩٤) عصفور ، عدد ١٨٧ ، ص ٣٢ ، وفي الميزان الجديد ، ص ١٢٦ ، فصل «الأدب ومنطق النقد» .
- (٩٥) عصفور ، ليرجع نفسه .
- (٩٦) احتق متطور اعتنايا خاصا بدراسة موسيقى الشعر ، إلى جانب بحثه للعملية في معمل الأصوات بباريس . ونشر مقالاً بمجلة كلية الآداب جامعة الإسكندرية (المعد الأول سنة ١٩٤٣) بعنوان : «الشعر العربي غناء وإيقاع وإوزان» ، نشر مقالين عن لوزان الشعر العربي والأدبي في «في الميزان الجديد» (ص ٢٢٧-٢٤١) .
- (٩٧) في الميزان الجديد ، ص ٣٤ ، فصل «أرواح والحيث» .
- (٩٨) نفسه ، ص ١٣٦ ، فصل «الأدب ومنطق النقد» .
- (٩٩) نفسه ، ص ٧٠ ، فصل «الشعر للمهموس» .
- (١٠٠) نفسه ، ص ٢٣٨-٢٤٠ .



« القراءة التذوقية النقدية »

من خلال « الفلسفة الوضعية »

عند زكي نجيب محمود

سامي منير عامر

●●● تعرفت أول ما تعرفت كتابات الأستاذ الدكتور زكي نجيب محمود في مجال النقد في عام ١٩٦٢ حينما أمدني كتابه المُرَبَّن من (فنون الأدب) لتشارلتن بكثير من الملاحع التي ألفتني أيا إلهاد في مجال عمل مدرِّسًا للغة العربية بالدراس الثانوية ، وخاصة في مادة النقد والبلاغة .

وظللت أتابع نتاجه فيها يصدره من كتب ودراسات نقدية ، حتى وقعت آخر الأمر على كتابه (قصة عقل) ، ولبه يضع ما أسماه (نظرية في النقد) ، يقول عنها :

« في نقد الأدب والفن موقف واضح مؤسس على مبادئ نظرية . ولعله بدأ معي عالميا غالبا ، ثم أخذ على مر السنين يتبلور حتى أصبح عهد العالم هو موقف يمكن القول عنه إنه جاء نتيجة طبيعية لبل معين في لظرف ، ولاتجاه التحجته . بناء على ذلك الميل القطري - في حيلن الثقافية أخذًا وعطاء . وربما كان ذلك الميل هو نفسه الدافع الخفي الذي جلبني جلبا - في ميدان الفلسفة - إلى « التجربة العلمية » (الوضعية المنطقية) .

وبهذا يكون موقفى من نقد الأدب والفن إحدى النتائج التي ترتبت على عقلانية مدعى في الفلسفة « [قصة عقل ص ١٥١] .

هذا ما يقوله الدكتور زكي نجيب عن نفسه في مجال الإسهام النقدي . ولهذا خصصت هذا البحث لمحاولة الوقوف على المحيط الدقيقة لهذه النظرية في تشعيانها المتتارة خلال كتب الدكتور زكي النقدية ، موصولا بشيرة الباحث المتواضعة ببعض ما صادفه خلال دراساته النقدية من ملاحع ، وأما نلتزم في ثانيا نظرية الدكتور زكي ، ونحدد شكلا ما لملامحه ، بحيث يكون فيها رؤية نقدية جديدة (لنقد النقد) تكشف إلى حد ما ما يمكن أن يكون قد أسهم به الدكتور زكي نجيب محمود في هذا المجال .

القضية ، واحدة بعد واحدة ، خضرها في شعورك ، وتمثل ما أرغته في صمالك »^(١) .

هكذا يضع الدكتور زكي نجيب محمود ، في نصه السابق ، أنماط القصيدة الشعرية موضعا يُفهم منه أن تلكم الألفاظ ، ذات السيلق الفني الخاص ، إنما هي مفتاح الولوج إلى عَلم الشاعر السحرى ، إن أريدَ لقارىه مستبهر ، أن ينعم بمعايشة تجربة ما ، لشاعر ما .

« قراءة الشعر ، عملٌ فيه شيء من الخلق والإبداع ، فيه حضم لما تقرأ . فلم تقرأ شِعْراً إذا لم تتمثل ما فيه من مشاعر وتجارب ؟ إذ القصيدة في الشعر ، تنبئ عن تجربة مارسها الشاعر ، هي سلسلة من المشاعر والمناظر والأفكار ، تتوالَّد في ذهن الشاعر عن موقف بعينه ، ثم تودَعُ في قواريير الألفاظ ، لتبقى أبداً البهر ، متمعة لمن شاء أن يفتح هذه القواريير ، ويستخرج ما استودعته . فلكي تقرأ القصيدة من الشعر ، لا بد لك أن تتناول هذه القواريير

وهو في الوقت نفسه لا يتراجع عن الاستمسك بما قرره في نهج السابن، فتراه يُعَيِّنُ - تطبيقاً - على ما أورده في النص للذكور، مُعَيِّنًا بالمعنى بيت قاته العرب عند الخطبة، لفظة لفظة، داخل السياق، ألا وهو:

تَوَمَّ إِذَا اسْتَبَحَّ الْأَضْيَافُ كَلْبَهُمْ
فَالَو لَأُشْهِمُ بِحَوْلِي صِلَى النَّارِ

قالاً: « فتأكد كل لفظة في هذا البيت تدل على اللذم والمهجة؛ فكلمة (إذا) تفيد الشرط للوقت المعلن، وتدلل على أن الأضياف لا يمتدحونهم إلّا في الأوقات «ثليلة»، و«سين» الاستعمال في (استبح) تؤذن أن كلهم ليس من عاتده النباح، وإلّا يقع منه ذلك نائراً لقلّة الضيف؛ و(الأضياف) جمع قلة، يفيد عدداً أقل من العشرة؛ إذ لا يقصد هؤلاء القوم إلّا قَرَفٌ قليل؛ وتعريف الشاعر (للأضياف) بأداة التعريف، إشارة إلى أنهم أضياف مهردون؛ إذ لا يقصد أولئك القوم كلّ ضيف بلغهم؛ واستباح الأضياف للكلب، فيه دلالة على أن الكلب لا يبيع إلا بالاستباح، ولزله وقلة قوته من الجوع والضعف. وقد أفرد الشاعر الكلب، ولم يجعل له كلاباً كثيرة، احتقاراً لهم، وتقليلاً من شأنهم، وإضافة الكلب إليهم [كليم] يزيدهم احتقاراً وازدياداً، وفي كلمة (قالوا) دليل على أنهم قوم غير خادم يقوم على شربهم، وأهمهم يشارون وجوانهم بأنفسهم. ويجعل الشاعر القول يتجه منهم مباشرة لأهمهم، ليدل على أنه لم يكن هناك من يثقلها من خادمتها في إلقاء النار، فاقدم الأم مقام الأمّة والخادمة في قضاء الحاجات لهم، وهم من اللذّة والغنى، بحيث رضوا لأهمهم هذا المظالم. وانظروهم الشاعر بلفظ (البزول)، وهو مخرج؛ يدل على أنهم جفة، لا يلقون شيئاً من مكارم الأخلاق، خصوصاً وأن ذلك اللفظ موجهٌ إلى أهمهم. وقوله «على النار»، دليل على ضعف نازهم، لقلة زادهم. فحسبك أن يؤلّف واحدة من أمثلة هجوز تطفئها. واستخدم الشاعر حرف الجر (على) النار، وفي ذلك إشارة إلى أن حرف الاستعلاء مقصود، ليتضح للقرّاء صورة بشعة مفرقة؛ صورة الأم وقد (استغلت) النار، تصب عليها يوماً لا تبالي تسراً^(١).

هكذا مضى زكي نجيب محمود لاستخراج ما استودع في قوافير ألقاظ هذا البيت لفظة بعد لفظة، من إجمادات لهجة هؤلاء هؤلاء الأضياف، مستثلاً ما أفرغته ألقاظ البيت خلال السبّاق في نفسه، متابعاً ما يمكن أن يكون قد دار بنص الشاعر (الخطبة) أو جال بخاطرهم - ساعة قوله حاجياً هؤلاء القوم - بحيث بدا كأنه - أي الدكتور زكي - يمارس عين التجربة التفسيرية التي مارسها الشاعر، أو يعيش حياة أقرب إلى نفس الحيلة التي عاشها الشاعر خلال صياغته لذلك البيت^(٢).

ويرغم اعتراف الدكتور زكي محمود بأن الأصمعي قد حصّص مواضيع الذم في هذا البيت بعبارة أوجز - برغم ذلك الاعتراف فترك لو نظرت مقارناً بين ما أوجز الأصمعي^(٣)، وما استطرد إليه لفظة

لفظة الدكتور زكي، لتبين لك قدرة زكي نجيب «على أن يضع نفسه بخياله - كما يشير على ذلك في نفس كتابه^(٤) - في جلد الشاعر، ليشر مثل شعره فهو أقرب إلى مشاركة الشاعر وجدانياً»، أو بصير أكثر تفصيلاً، إن ما ذكره الأصمعي من ملاحع بلغهم، قد تجسم في ضيف نازهم، وألقاظها ببولة للمعجوز، واستهانهم لأهمهم.

أما زكي نجيب فقد استفاض نقده باتيالي للمعاني وراء كل لفظة خلال سياقها، حتى لتكاد أن تقرب وأصلة إلى جلور البخل في هؤلاء القوم، التي صورها في حركتهم وضائرتهم وحيواناتهم، على نحو يجعلنا نحس أن تَسَطُّطُ الناقد (زكي نجيب) لما وراء كل لفظة من إيجاز هو أقرب إلى ما جاء من مواقف بين الشعراء القدامى حين يثقل بعضهم بعضاً في ألقاظه، وموالمها من سياق البيت، وهو ما ذكره (زكي نجيب) نفسه في كتاب آخر له يسمى (مع الشعراء)، حين حَسَمَتِ الحنساء في شعر حسان بن ثابت إذ قال:

لَنَا الْجَنَنَاتُ الْغُرُ يُلْمَنُ بِالْفُحْصَى
وَلَسَالِمَنَا يَطْرُونُ مِنْ نَجْدَةٍ فَعَا

« ففلقت الحنساء تنقده، وهي الحبيبة بالغة وسرها، ضَمَّتْ التفتواك وأزترته في عدة مواضع.

.. قال: كيف؟

.. قالت: قلت «لنا الجنّات» والجنان ملعون العشر، فقللت المدد، ولو قلت «الجنان» لكان أكثر؛ وقلت «الفر» والغرهمي الأبيض في الجبهة، ولو قلت «البياض» لكان أكثر تساماً؛ وقلت «يلمعن»، واللمع شيء يأتي بعد الشيء، ولو قلت «يشرقن» لكان أكثر؛ لأن الإشراف أوم من اللمعان؛ وقلت «بالفحصى»، ولو قلت «بالحنسية» لكان أبلغ في المديح؛ لأن الحنسية بالليل أكثر طروقاً؛ وقلت «أسافانا»، والأسافان دون العشرة، ولو قلت «سوفانا» لكان أكثر؛ وقلت «يطرون»، فدللت على قلة القتال، ولو قلت «يمجرن» لكان أكثر، لانتصاب الدم؛ وقلت «دما»، ود اللماه «أكثر من الدم»^(٥).

ويُتَبَّحُ الناقدُ (زكي نجيب) موقف الحنساء الناقدة لشعر حسان، بما يكشف عن اقتضائه أثره، فالذا ألقاظ الشاعر بما تحمل من دلالات إيجابية يقول:

«... وبين نقد الحنساء الشاعرة حسان بن ثابت، ترى كيف يفرغ الشاعر في جوف اللفظة... إنه يستخدم اللفظة على نحو فريد... إنه يريد من اللفظة أن توحي، وأن تستثير عند السامع حلول ذكرياته أو مرها^(٦)».

هكذا تسيطر مقدرة الشاعر، تمتلكا ناصية تصريف ألقاظه الشعرية، على بصيرة (زكي نجيب) الناقدة^(٧)، على نحو يعمق إحساننا بأن هذا اللصّح النقدي في أسلوبه النقدي للشعر، لم يَسَرَّ إليه فقط خلال سياسته قارئاً مستبشراً لآراء العرب الأقدمين في الشعر، وإلّا يُرَفِّدُ نقده للشعر، آراء كبار الشعراء، زهاء

فهذه الأشطر الشعرية ، تُعبر عن انفعال زجلٍ ومضربٍ بأحداث معركة المدوان الثلاثي (سنة ١٩٥٦) على مصر ، فالتدثّر نفسه على غصابه حريته ، وخاطبهم بتلك الألفاظ ، التي حلت بين كَلِمَاتِهِ كل معاني الثورة والحقد والكراهية هؤلاء المخلّطين ، الذين استباحوا أرض الوطن ، فاجتاحوها غُلّاً وعُذْلوانا .

ولو أردنا استخراج مكتون لفظة «دُع» في سياقها الشعري ، الذي أولاه أحمد كيال عبد الحليم ، لوجدنا أن معناها «أترك» ، ولكنّ الشاعر فضّلها على هذه الكلمة الثانية ؛ لأنها أتت في تصوير حالة الشاعر الملتصقة بالغيظ والاشتزاز ، ولا تنس أن حرف «العين» في نهاية فعل الأمر «دُع» ، وهو ساكن ، قد أُنَادَ «نحواً» جديداً له ، غير ما يمكن أن يكون عليه مفرداً ، متوسّداً بنفسه ، بعيداً من هذا السياق «دُع سالي» .

إن هذه «العين» الساكنة في نهاية الفعل ، مع ما يحيط بها من شحنات الموقف ، قد جعلت الاقتراض (صوتياً) - في «العين» الساكنة (غ) - جَسَداً ، وأضافت إلى هذا الاستعداد المقترن ، طابع الاشتزاز من هذا الغاصب ؛ لأنّ «العين» الساكنة (غ) وتكرارها بتجديد لفظة «دُع سالي / دُع قتال» هذا الترداد (غ) غ) يعطى القاريء المستبصر إيحاءً بأن هذا الرجل الوطني يذوم استعداداً مفتافلاً مقترساً ، كلفه سيخروج من جوفه طعاماً فاسداً ، طال ضيقه به ، حتى يشعر بالراحة الجسدية والنفسية .

هذا الذي عرضناه - متعلّقاً بحرف العين في وضعية الشعرى مضبوطاً بالسكون - يوضح ما يمكن أن يُفهّم صوت الحرف ، إذا وقع في سياقٍ صوريٍّ معين (كما يقول ابن جني في الحاشية التي أوردها رقم (١٧) ، في حين أن حرف الكاف (ك) لو نُقِصَ للشاعر أن يضاف كلمة «أترك» ، بعيداً كلّ الجُهد من إشباع مثل تلك الإجماعات ، التي أثارنا بها الشاعر ، من خلال حرف «العين» في كلمة «دُع» المتكررة .

ومثلّ هذا الاستعداد للاقتراض (صوتياً) ، مع ما يجمّله هذا الوطني المصري من غيظٍ عظيمٍ هؤلاء الغاصبين ، نراه - لو أنقأنا الفراسة الموحية^(١٨) - جَسَداً في فعل الأمر «مَرْقُوا» ، ولعلك تلاحظ وأنّ تنطق هذه الكلمة «مَرْقُوا» ، أن الإنسان ينطقها وهو يضغط على أسنانه الأمامية ، خاصة حين وصوله إلى حرف الـ «زاي» في سياقها الصوتي الجليد - الذي وضّعه فيه الشاعر - إنه إلى حرف (الزاي) قد تحوّل صوته من حرف ممدود زَغُو يخرج من بين الأسنان الأمامية في نُطْقٍ وتَلَوُّبٍ ومع فتح الفكين إلى أعلى وإلى أسفل ، وهذا الذي عرضناه له - تمثّر صوت الأحرف وفقاً لما وضّعه فيه الشاعر - هو ما يعرف في علم الأصوات باسم «المحاكاة الصوتية» Onomatopoeia^(١٩) .

وربما نكون قد ترققنا لدى ناقدنا زكي نجيب (صاحب الفلسفة الوضعية ، التي تقول «بأن الرؤية بالعين ، أو السمع بالأذن ، هما الملاذ الأخير في إثبات الصدق المدعوك» ...) وأن يكون صديق

المدرسة الرومانسية الإنجليزية ، من أمثال «وردزورث» في «الشعر والفن» ، حيث ينبغي للشاعر الخالد أن يؤثر بشعره «في النفس أثراً يبقى ما بقيت نشوته»^(٢٠) .

وهذه النشوة - التي تتركها ألفاظ الشعر في نفس المشتق (القاريء للتلوق) - يُمرّرها أحدُ المخلّطين للمصطلحات الأدبية قتلاً :

... هي الإحساس بما هو متناظم ، حكمٌ ، جميل ، والقدرة على الفهم والاستمتاع في مجال النقد ، لوضع أساس به تتم للرافقة على العمل الفني أو رفضه^(٢١) .

فالتناغم المحكم الذي يترك في نفس المشتق أثراً يبقى ، مصدره ما في ألفاظ الشاعر - من خصائص صعيدٍ - تتمثل في قدرتها على أن تتعامل من تلقاء نفسها في عقل القاريء - [المشتق] فتخرج ما تُشعر فيها من عناصر الفكر والشعور^(٢٢) .

وأبرز خاصية صعيدية تجعل من ألفاظ الشعر معينا لا ينضب من الفكر والشعور في رأي الدكتور زكي نجيب هي «أن يرتب الشاعر ألفاظه ترتيباً ، يحدث رنيناً خاصاً يكون جزءاً من أداة التعبير ... فصوت اللفظ جزء من معناه»^(٢٣) .

هذه الخاصية الصعيدية المتمثلة في إحداث أصوات الألفاظ الشعرية - وفق توجيه الشاعر لها مُستطراً عليها - رنيناً خاصاً في نفس القاريء للتلوق ، لا يقتضيه الدكتور زكي نجيب يضرب على أوتارها ، كي يبين لنا مراحل تشكيل الشاعر قفوساً - عند قراءة شعره - تشكيلاً فنياً خاصاً ، لإغدايحاً لأن تتقبل تحريره تلوّجها ، من خلال ما أشار إليه أحد نقاد العرب القدامى ، من أن «الكلام أصواتٌ ، تعلّمها من الأصابع على النواظر من الأيصار»^(٢٤) ، «فالشاعر يحاول أن يماكي صوت الفعل الذي يصوره» ، في صوت الألفاظ التي ينظمها ، فقد يكثر مثلاً من حروف «الضاد» و«الطاء» ... ليدلّ على الضرب والطنن ، وقد يكثر من حروف «السين» و«الضاد» ليدلّ على صليل السيوف ، أو من حروف «الراء» ليدلّ على الخريف ، وهكذا ...^(٢٥) .

ويقول الدكتور زكي نجيب في موضع آخر حوّل الظاهرة نفسها : «قالوا ما نطلب به الشاعر المعنى ، هو أن يُظهر لنا عبقرية اللغة العربية ، وأن يجرّج إلى الألفان مكتون سيرها»^(٢٦) ، «ذلك أنّ الأصوات في الكلمات ، لو في الكلام المتصل ، لا تحفظ بخصائصها التي تمثّر حين تكون أصواتاً مستقلة ، بل تكسب خصائص جديدة»^(٢٧) .

ولا ينس من ليزيد حوّل لصاحب هذا البحث ، تطبيق ما أولاه زكي نجيب ، على بضعة أبيات شعرية ، لشاعر مصري معاصر ، هو «أحمد كيال عبد الحليم» حين يقول :

دُع سالي فسالي عرفة دُع قتال فسالي مُعركة
واحذر الأرض فارضي صابغة
هذه أرعبي أنا وإبي خشي هنا
وإلى قال لنا مرّقوا أصداننا

البحث على جزئيات البناء الأدنى (أو الفني) جزئية جزئية، ثم النظر إلى العلاقات التي ربطت لفظاً بلفظ، وصورة بصورة^(٣٧).

والذي نلاحظه في سياق هذه الفقرة السابقة، أنَّ جمالي الشيء - وهو اللحن الذي يدور حوله التلويح في بدايته رؤيتنا لهذا الشيء الجميل - مرتبط بنمط محدّد معيّن، ذي تركيب خاص، هو شكل مُركَّب تركبياً يبحث على اللغة الجبلية، التي لا تروح لك بهيرها إلا بعد كشفك عن جزئيات هذا الشكل، تافراً إلى مدى وفاعلية خيال الشاعر^(٣٨) في إيجاد علاقات - في القصيدة على سبيل المثال - بين اللفظة واللفظة، والصورة والصورة، مُتَّصفاً بين هذا كله - خلال إيقاع خاص، كي تستوي في النهاية خيرة جمالية، يعاود كل فرد متلويح معاشتها، فتصنّفه الخبرة الجبلية^(٣٩) بين القاريه والمثورة.

ويُطَوِّق الدكتور زكي نجيب ما عناه بالشكل المعين - ذي الفاعلية الخيالية الخاصة المتجنّدة، في إيجاد علاقات بين الألفاظ والصور - على «شعر ذي الرُمة» قاللاً:

«فاتح ديوان ذي الرُمة، وإقرأ أول قصيدة فيه، تجد مشهداً بلدياً، هو مشهد حمار الوحش، وقد عصته رحوش من غير أسرته، فهو يجري في الصحراء طالماً، وأمامه آثَر رماحية اللون، وهو يصبح عليها في يوم حار، وما يزال يجري في أثرها، حتى تدنو الشمس من غروبها، وعندئذ يقترّب من الماء الذي يطلبه منذ أول النهار. لكنّ هذا وشم من جويّته؛ فظاه ما يزال بعيداً، وما يزال هو يركض ركضاً سريعاً يتشّد حينّ الماء، حتى ظهرت أنوار الصباح. وعندئذ يبلغ عينا تصطبّح فيها الضفادع، فيبحث لنفسه وللآثَر من مكان مطمئن لهذا فيرتوي، لكنه لا يكاد يفعل، حتى يسمع صوتاً خفيفاً، يفتشّر لسمّوه، لأنّه هو الصوت الذي يتشّاه، صوت الصائد يتبعه ويرتصر له الخ. (ثم يتساءل الدكتور زكي، موقفاً إنّا من هذا الحلم الفني، ذي العلاقات الخاصة، والشكل المحدّد قاللاً):

— ألم تشعر، وأنت تقرأ هذه الخلاصة المختصرة لجزء واحد من القصيدة، أنك كنت كلّني بما في حلم ثم أبقيته؟ لقد كنت في عالم قائم بذاته، له وروابطه التي تربط أفراده معاً، لو كون واحد فيجعل منه كياناً واحداً...»^(٤٠).

لقد أشار علينا الدكتور زكي نجيب بتبع جزئيات هذه الشريحة من شرائح الحيلة، مُتَّصفاً في شكل قصّة حمار الوحش، جزءاً جزءاً، وموقفاً موقفاً؛ هذا من وراء ذلك، إلى إيراد ما وراء تركيب هذه الأجزاء من علاقات وروابط أفرونتها فاعلية خيال الشاعر (بنسج لقطعة من لفظة، وصورة مع صورة) حتى أحدثت في نفوسنا - بنسج تكوينها، وشكلها الشعري الخاص - ما يشبه الحلم الفني ذا العلاقات الخاصة، إنه يعني - أي الدكتور زكي - أن مصاحراً جمال هذه القصّة، هي إحساسك أيها القاريه المتلويح بما أدوّنّه ذو الرُمة من شبكة العلاقات التي تضاهل بها الأجزاء

الرأي موهوباً بإمكان تطبيقه عملياً^(٤١)؛ لأنه قد أزلأها عنابة كبرى في كتاباته النقدية، ولأنّها بسمة من سمات النقد العربي القديم (كثلاً في نظرية النظم عند عبد القاهر على وجه الخصوص)، وكذلك النقد الجديد، أو ما يُعرف بمدرسة النقد الجديد^(٤٢) (مُتَّصلاً في كتيّب بيرك، وسيتجارون) التي من أهم مميزاتها الاهتمام وبقراءة النص قراءة يصحبها الفهم الدقيق للدلالات الألفاظ^(٤٣).

وهذان التوجهان من النقد القديم والجديد، يميلان عملهما في رُفد أسلوب الدكتور زكي نجيب قاللاً، كما تتبّنا به رحلتنا مع آثاره في مجال النقد التلويحي.

ولم يكن سرُّ إعجاب زكي نجيب قاللاً، بصورت الكلمة، يصيد عن موسيقى الوزن، وما تحمله من آثار روحية في نفس القاريه المتلويح؛ وهو ما نقله عن «وروزورث» في مقاله عن «الشعر واللفظة»، حيث يقول:

«فجرس الكلام بالنظم وموسيقاه، وإدراك ما لقيه الشاعر في نظمه من حسٍّ، واللغة التي تقتدر في ذهننا اقتربنا أصم بالكلام الوزون اللغوي، لمجرد أنّنا قد استمتنا بمثل تلك اللغة من قبل، في عبارة تطابق هذه، أو تعكسها ورؤنا وقافيه، والإدراك الغامض الذي ما يتعلّق بتجديد، بلغة شديدة الشيء بلغة الحياة الواقعية، ولكنّها مع ذلك تبيّنها أشدّ التّبين، لما ينظم ألفاظها من وزن - كلّ هذه تحدث في نفس القاريه شعوراً مركّباً بذيلة تتسلّل إليه من حيث لا يدري»^(٤٤).

هذه الفقرة السابقة التي نقلها زكي نجيب عن «وروزورث» فيها يختص بأثر موسيقى الوزن الشعري في نفس القاريه المتلويح، إمّا تكشف لنا من سمات التلويح التقني عنده أن «تنظيم الكلمات تنظيمياً موزعاً، يجعلها ذات نسق خاص، تنبض بحياة خاصة لها، حياة تحكي لنا، أو بالأحرى توحى لنا بأشياء يُقصرُ الكلام عن التعبير عنها»^(٤٥).

فتأمل الألفاظ بصرياً، والاستمتاع بما وُضِعَتْ فيه من سياق مفهوم صوتي، هما محور الإحساس بالجمال عند الدكتور زكي نجيب عمود، صاحب الفلسفة الوضعية، التي تقيم رؤنا للرؤية بالعين، والسمع بالأذن، وتجرب عينيّ ذلك على البنّانج الشعرية تطبيقياً؛ لأن - في رأي زكي نجيب - «الحاستين اللتين لا تتمازجان اللغة فيها هما حسّنا السمع والبصر»^(٤٦)؛ أي أنّ هاتين الحاستين ليعان دوراً كبيراً في التلويح الجبلي، لكلّ حُصْل يشهدنا وتكوينه «غروباً إنّا - نحن المتلويحون - أن نصنّفه موضوع التأمّل والتجسّس جليل لطريقته وتكوينه»^(٤٧).

وزيد الدكتور زكي نجيب الأمر وضوحاً، شارباً في مكان آخر ما يقصد بطريقة البناء والفكون حيث يقول: «فالذي بين يديه تشكيلة من كليات (أو من أصوات أو من ألوان) وكُتبت على نمط محدّد معيّن، أنّنا ما نكون جانبية للنظر، خالبة للنفس، فإذا في طريقة التركيب، قد أدّى إلى قيمتها تلك؟ ما هنا يتعبّ

يمكن له أن يظهر - له ولنا - لو لم توضع كلمة « أطراف » في شكل علاقة جديدة ، أضاعها عليها الشاعر في نظمها الجديد بين زيميلها ، فسرت فيها حيلة جديدة بين زيميلها بفعل قوة صهر الشاعر لها .

وكذلك الأمر في الاستعارة عند قول الشاعر : « سالت بأعناق الملمى » ، فوضع لفظة « سالت » ذلك الموضع ذا العلاقات الجديدة ، جعل من « سالتها » شيئاً خفياً لا يفهم عنها « مفردة » كما سبق للإمام عبد القاهر أن شرحه في كتابه « دلائل الإعجاز » .

ولا ينبغي للدكتور زكي نجيب نالدا ، أخيراً بتلايب وتداخل اللفظة مع زيميلها ، بفعل قوة ظاهرة صهر الشاعر لها ، كما جاء عند عبد القاهر ، حتى تتحول إلى « صورة فية » ، مقدماً لنا علاقة لهذه الصورة ، موضحاً كيف تأتى في العبارة الأدبية ، « شئمة حل جلاء ما في الحقيقة المراد ذكرها من مضمون فكري ، وذلك في مثل قوله تعالى : « مثل الذين حُكروا التوراة لم يحمِلوها كمثل الحمار يحمل أسفاراً » .

يُمكنُ الدكتور زكي عن هذه الآية قتلاً : « إن السامع ليستطيع وحده عند ذكر الحقيقة النظرية الأولى ، فيوشك أن تأخذه الخيرة بما قد يبدو له فيها من تناقض ، فكيف لإنسان أن يحمل التوراة ولا يحملها في وقت واحد ؟ ها هنا لا أن تسارع إلى ذهني الصورة التي يمكن حُسنها من دنيا الخيرة اليومية المباشرة ، وهي صورة الحمار يحمل أسفاراً ، فاحسبُ يحمل هذه الأسفار التي هي أوعية العلوم ، ويستروح ثمر القول ، ثم لا يحس بما فيها ، ولا يشعر بمضمونها ، ولا يفرق بينها وبين سائر الأسفار التي ليست من الملمى في قوة . ها هنا يرى رؤية العين كيف يحمل الحمار الأسفار ولا يحملها ، لأنه يحملها من حيث هي أفعال ، ولا يحملها من حيث هي معرفة ، وعندئذ يسقط ضرورة الموضوع حل الحقيقة الأولى التي كانت مثار حيرة وتساؤل » (٣٦) .

إن هذه الفقرة التي حلل فيها الدكتور زكي نجيب - على لسان عبد القاهر الجرجاني الآية « مثل الذين حُكروا التوراة » ... ليستلفت نظراً فيها ، بشأن ما نحن بصدده من علاقات جديدة ، يعيها « النظم على العبارة حتى تتحول أفعالها المتداخلة إلى جهاز ، هي « صورة بلاغية » - أقول يستلفت نظراً فيها جل معية : (السامع ليستطيع وحده) ... « تأخذ الخيرة » ... « حُسنها من دنيا الخيرة اليومية » ... « ها هنا يرى رؤية العين ، كيف يحمل الحمار الأسفار ولا يحملها » ... « يحملها من حيث هي أفعال ، ولا يحملها من حيث هي معرفة » .

هذه الجمل التي حصرها بين أقواس تقول لنا على لسان الدكتور زكي نجيب : « إن للتشويق حيناً يتلاقى نظره المتفرد مع هذه التباين الفلحة من صور الأسلوب المتجسس - متوافراً لديه في ذات الوقت حب التلمل والاستطلاع - هذا التشويق سيكون من الراسخ أن ينمو في نفسه إطار على درجة من الاتساع والمرونة ، يسمح له بإعطائه الفرصة للأعمال الفنية ذات الأساليب المختلفة أن تثبت

بعضها مع بعض » (٣٧) . مُطعياً على هذه المشاهد فاعلمية عياله - الذي هو أشبه بقوة الصهر - صفةً جديدة « لم تكن لها قبل تلك العلاقات الفنية الخاصة ، التي أوجدتها لها خيال الشاعر - فجمعت منها قصة حار الرُشش ، الذي تتناقله أقدار البعثة » بعد أن كانت جملاً متناثرة لا شاهد متجانسة ، لا وجه للتأمل فيها « ولا تتجسّر لا يستمد جماله بعد نحت من كونه حبراً ، ولا تتساوى التمثال المنحوت في قيمته الجمالية مع حي حبر آخر في مثل حجمه ووزنه ، بل يستمدنا من الصفة التي أضاعها الفنان إليه ، وهي صفة لم تكن في قطعة الحجر بلحى في يده ، بل كانت في نفس الفنان » (٣٨) .

إن إدراك القارئ البليغ للتشويق لكيفية إسجودات الشاعر أو الفنان صفة جديدة - لم تكن للشعر - من خلال شبكة العلاقات التي تتداخلت بها الأجزاء ، والصورة مع بعضها البعض - هذا الإدراك قد قلنا إلى سر إلحاح الدكتور زكي نجيب حل ما أسهم به الإمام عبد القاهر الجرجاني في تشكيل آرائه حول أسلوب التناول التشويقي الفندقي ، خصوصاً في كتابه « المعلوم والألمعول في تراثنا الفكري » (٣٩) ، حيث أدار الحديث عن تولق الألفاظ ، وكيف تشع علاقاتها المجازية إجماعات بين زيميلها ، لا تكون لها بمفردها ، وما يقتضي ذلك من ضرورة القراءة الثانية ، بعد القراءة الأولى (ذكر الدكتور زكي القراءة الثانية في كتابه « فنون الأدب » (٤٠) ، وفي فلسفة النقد » (٤١) ، « تشور رأياً » (٤٢) « عاصم لميد القاهر أن حده في شكل نظري تطبيقي في كتابه « دلائل الإعجاز » وه أسرار البلاغة » .

يقول الدكتور زكي نجيب محمود : « وما بتلك الجرجاني معيدا ومؤكداً بأن مصدر الجبال الأولى هو أن تنظم الألفاظ على نظام للمعاني الذي اقتضاه حكم العقل ومنطقه » . وينقل الدكتور زكي عن الجرجاني في كتابه « أسرار البلاغة » قوله : « إن نظم الكلام لا يقتصر أمره على تولي الألفاظ في النطق ، بل إن الألفاظ ليتبع بعضها بعضاً على نحو يصون للفكرة وحسبها وكيانها ؛ إنه يُقال عن الألفاظ إنها أوعية للمعاني ، فإذا كان أمرها كذلك ، وجب لا محالة أن تتبع للمعاني في مواقعها ؛ فإذا وجب لحسن أن يكون أولاً في النفس ، وجب للفظ الدال عليه ، أن يكون مثله أولاً في النطق » . وهو ينقل عن عبد القاهر أيضاً قوله : « لا بد لكل كلام تستحسنه ، ولفظ تستجده ، من أن يكون لاستحسانك ذلك جهة معلومة ، وعلة معقولة ، وأن يكون لنا إلى العبارة عن ذلك سبيل ، وحل صحة ما ادعيت من ذلك دليل » (٤٣) .

ولعلنا لا نغفل من تكرار الآيات التي نسبت إلى جميل بن معمر : ولما فقيها من مكي قلباً حانيةً

وتحليل عبد القاهر لوقع لفظة « أطراف » للوضوحه بين « أشئنا » ، وه الأحاديث (وأعلننا بأطراف الأحداث بيتنا) ، وكيف بين عبد القاهر أن الحديث المتداول بين رقة الحبيب - بعد انتهاء الحج ومراسمه - أصبح كأنه ثوب متداول بين أياد حلة . ولم يكن لهذا المفهوم الجديد الذي نقتع عنه ذهن عبد القاهر نالدا - لم

إن في هذه الصورة التي أمامي الآن «ارتزانا» لأن فيها «ب» (افترض أن «ب» متعلّقة بالمثلث اللوني في جانبي «الصورة»). «ب» ببارزة أخرى، موقف الناقد في الخطوة الأولى التي يستخدم فيها لفظاً جالباً هو موقف «مفتوح»، أي أنه قابل لأن تدخل فيه أشياء كثيرة، وأما موقفه في الخطوة الثانية التي يشير فيها إلى شيء محسوس في العمل المنقود، فهو موقف «مقفّل»، لأن الأمر عندئذٍ يُقَيّد، ويُنحصر بالإشارة إلى شيء واحد، دون سائر الأشياء التي قد تعينها اللفظة الجبالية في الحالة الأولى»^(٤٥).

هذا التحليل السابق من جانب الدكتور زكي نجيب لغهجوم «القراءة التلويقية»، وكيف - بعد القراءة الثانية - تتحول هذه «القراءة التلويقية» إلى «تلويقية نقدية». هذا التحليل هو في صميمه براهان على ما استقاه ناقدنا عن الإمام عبد القاهر، في النص الذي عرضته منذ قليل «المقصود بإعادة النظر... تترك من تفصيل طعم اللؤلؤ، بأن تنهيه على اللسان، ما لم تعرفه في اللؤلؤ الأولى»^(٤٦).

وهذا يعني أن دكتور زكي نجيب يبرهننا - ناقلين متلوقين - أن نكتشف في أنفسنا المقدرة على أن نرى النص إليها لنا، بقدر ما نألف «قائنا»، فهو «ذاتنا»، و«ذاتنا» هو، حتى يمكن أن نصل إلى درجة من درجات تحقيق القراءة الملقنة بالثقة والتفكير العميق.

وهذه الدرجة لا تنفي فقط إدراك فهم المضمون، بل لا بد من معرفة كيف نحاول تركيب العمل الأدبي، ونماه، وكيف أسهم ذلك التركيب في صياغة المعنى، أصواتاً وألواناً، وكيف يتداخل ذلك بأجمله كي يشكل إضافة جليلة، يريد لها الشاعر أن تنساب إلى نفوسنا بعد «جهد القراءة الثانية» في تروٍّ و«صق»^(٤٧).

والواقع أن الدكتور زكي نجيب - من خلال استقراء آرائه في معظم كتبه النظرية - لا يفتأ يشير إشارات قوية إلى القراءة الأولى، والقراءة الثانية، بل وربما القراءة الثالثة^(٤٨)، التي يجب على الناقد المتقون ممارستها، وكلها - عندنا - أثر بارز لفعل آراء عبد القاهر - المتقون للنحو بلاغيًا - في الذات الناقلة للدكتور زكي نجيب، الذي يعترف بأن نجيب عبد القاهر الجرجاني قد فتح السبيل أمامه لفهم كثير من أسرار ولوج عالم البناء الفني لدى النقاد المعاصرين، حيث يقول: «الحق أنني بهذه الوقفة مع الجرجاني في كتابه «أسرار البلاغة» لا أقصر على أنني وقتت وثقة عقلية مع أحد الأعلام السابقين، بل أزيد على ذلك، لأن استمد من هذا الرجل معياراً في تقديم الفن، أستطيع أن أنشره اليوم على العالمين»^(٤٩). وهكذا يمكن الدكتور زكي نجيب عمود ناقدنا من أن يستكشف - بما عرفه من مثارة على الاستحصاء الثقافي الشامل^(٥٠) - في طريقة عبد القاهر عند تلؤق النص الشعري، شيئاً كبيراً وابتدائاً يهين أسلوب مدونة النقد الجليل، التي يبدع عبد القاهر - وفق رواية د. زكي نجيب - سابقاً لها بنحو تسمية قرون^(٥١). هذا الشيء هو: «أن يكون الأثر الأدبي نفسه موضع

جداوتها في نظره، وأن يجد لها مكانة معينة في التراث الفني، كما يتوجب على هذا المتقون أن يجيله»^(٥٢).

معنى هذا أن كثرة لقائنا الفكري المتقون مثلاً - في حب - للتأنيق الفنية (ولكن قصيدة الشعر مثلاً) من شأنها أن توسع من أفق حسنة النقدية. فعمل «الألف»^(٥٣) يؤول إلى تنمية غيرية المتقون لشعيرة الشاعر التي استقرت في ألقاف وصور وموسيقى شعيرة، صهرت بأفكارها، كي تكون مُعَدَّة للفكر في المتقون حين يتلوها مرة أخرى، مُعَدَّة لإيادها في نفسه، عموماً أن يمايشها بحالة شاعرية، تكاد أن تكون أقرب إلى الحالة ذاتها التي صادفت الشاعر في حياته.

لكتابة الشعر تجربة حية يفرسها الشاعر، كما أن قراءة الشعر (حيث الوزن والجزء والفعلية والاستعارة، وتوافق الألوان، وتطام الأوصاف... وكلها مرافقة للصورة الفنية)^(٥٤) - هذه القراءة بكل أنسجتها الداخلية السليقة تُعَدُّ هي أيضاً تجربة أخرى، تعمل معها في أساسيات الفكر في المتقون في وقت واحد، وقوة لنا - بما - الدكتور زكي نجيب أن نتعلم أصوفاً، غير مبطلين من تعلم رجالنا تراثنا من رواد المتقون للكلمة الشعرية في سبيلها، أو نظمها، ونصوصاً الإمام عبد القاهر الجرجاني، الذي ينقل عنه الدكتور زكي في هذا المقام قوله: «تري بالنظر الأول الوصف على الجملة، ثم تری التفصيل، عند إعادة النظر... وهكذا الحكم على السمع وغيره من الحواس؛ فذلك تبيين من تفاصيل الصوت - بأن يمد عليك حتى تسمعه مرة ثانية - ما لم تتيه بالسمع الأول، وتترك من تفصيل طعم اللؤلؤ، بأن تنهيه على اللسان، ما لم تعرفه في اللؤلؤ الأولى، وإدراك التفصيل يقع التفاضل بين راء وراء، وسامع سامع»^(٥٥).

ويجوز للدكتور زكي نجيب، أنشد عبارة عبد القاهر السليقة، مفصلاً لها في موضع آخر، ملابياً لمضمونها خلال حديثه عن اللؤلؤ الفني وتكوينه نظرياً، حيث يرى «أن اللؤلؤ الفني يسير خطوتين في الخطوة الأولى: تكون لدى المتقون فكرة على وصف العمل الفني باللفظ جالبية؛ وفي الخطوة الثانية: يربط هذه الألفاظ الجبالية بجوانب محسوسة في العمل المنقود. والفرق المتقون بين الخطوتين هو أن الناقد الفني في الحالة الأولى يستعمل ألقافاً تصف على أشياء كثيرة في وقت واحد؛ فليس هناك شيء واحد ممدد هو الذي لا بد أن يوصف «بالارتزانا» - مثلاً - بحيث لا يجوز أن يوصف شيء غيره بهذه الصفة».

ولنفرض أن الأشياء التي يمكن أن تنطبق عليها كلمة «ارتزانا» هي إما (أ) أو (ب) أو (ج) أو (د) - كل واحدة من هذه الحالات لو أُجِبت في الصورة، قبل من هذه الصورة إن فيها «ارتزانا».

وأما في الحالة الثانية، فالتأكد لا يمكن بهذه اللفظة «العالمية» ثم يتركها لتعني أي شيء من الأشياء المختلفة التي تعينها (أ) أو (ب) أو (ج) أو (د)، بل يجدد معناها في الموقف للمعنى الذي هو فيه، فيقول

والدكتور زكي نفسه يشير إلى ذلك إشارات قوية تتردد في الأصول التي أُنزل بها في هذا المرجع لو ذكّر عندنا لسلوكي سبيل التلويح النقلي، فنراه يقول: «إذا أراد إنسان أن «يعرف» ما يرى كان لا بد للناقد أن تنظر مفتوحة أمامه فترة تتيج له أن يترجمه الانتباه إلى هذا الجزء» ثم إلى ذلك. «بعبارة أخرى، ما كان قدوة من المنظر في لحظ واحدة، يجب الآن أن يُلْكَ إلى عنصره» ثم يعاد ضم العناصر آخر الأمر في مشهد واحد، لنعتمد يكون الرائي قد عرف المشهد بأجزائه، بالمعلاقات التي ربطت تلك الأجزاء بعضها ببعض»^(٥٩).

ولو حاولنا تحليل ما يعنيه قوله: «لحظة واحدة»، لمرنا أن المقصود هو «القراءة الأولى التلقائية»، وأما قوله: «أن يُلْكَ إلى عناصره» فهو القراءة الثانية النقدية». حتى إذا ما وصلنا إلى قوله: «يُعَدُّ ضمُّ العناصر آخر الأمر في مشهد واحد... بالمعلاقات التي تربط تلك الأجزاء»، استعملنا إدراك أنه يعنى «استواء العمل الفني ككتلة ذات وحدة عضوية».

وأوضح عبارة يمكن أن نضيفها هنا، نقرأ على لسان ناقدنا د. زكي في هذا المجال قوله: «أساس الجليل في كل شيء جميل هو نفسه الأساس الذي يبنى عليه كل كائن حي، ألا وهو أن يبرى بين الأجزاء روابط يعضها في وحدة»^(٦٠).

ولا بأس من إيراد مثل تطبيقي، نحاول فيه القراءة الأولى (التلقائية)، ثم ننتي عليها بالقراءة الثانية (النقدية)، ونحاول استقراء ما يضمُّ العناصر في مشهد واحد (الوحدة العضوية). ولتكن بعض أبيات من قصيدة (تشهد الثورة) لصالح جودت في ديوانه «ليال الحزن» هي ميدان تطبيقاً لما يعنيه د. زكي نجيب محمود، فيما نحن بصدد:

يقول صالح جودت:

- ١- لَمَّا شَمَعْتُ عِنْد كَوْعَى الْحَقِيرِ
وَوَاءَ الْحَاجِمِ فِي قَرْنِي
- ٢- أَتَوَيْتُ مِنَ الشَّارِ نَارَ الشَّعْثِ
كَمَا تُثْبِتُ بِالسَّيْلِ بِأَقْصَمِي
- ٣- وَعُشْرُونَ مَلِيقُونَ نَفْسَ كَنْسِ
يَلْبِيقُونَ مِثْلِي مِنَ الْحَرَةِ
- ٤- هُوَ أَمْلُ بَيْتِي هُوَ وَالِدَايَ
هُوَ وَلَدِي هُوَ إِخْوَانِي
- ٥- حَفَظْنَاكَ نَحْنُ نَجْمُكَ الْأَدِيمِي
بِجَنَابِ السَّوَالِمِ فِي الْبُفْرِفَةِ
- ٦- جَلَابِيْبُنَا كَنَاعِيْبِاسِ السَّيْمَةِ
يَلْبُوْهَا السَّكْمُ بِالْزُرْقَةِ
- ٧- وَأَتَوَانِسْنَا مِنْ عُرُوقِ الشَّرِيسِ
وَمُشْرِفَا مِنْ فَمِ التَّرْمَةِ

الاحتياام والدروس»^(٦١). فالتأكد يجب أن يتناول العمل الفني بما هو شيء في حد ذاته، معالجة النص نفسه، مستخرجاً كونه، مُعْرَضاً نفسه للتلقائية لفترة مادة النص، وإزناً لإيحاء، مُعْصِماً لها، فعمل الناقد ينصب على الأدب لا الأدب، وبضاعة الناقد مادة مقروءة سطرت له في كتاب، يقرأه ويفهمه ويحلله ويشرحه»^(٦٢).

العمل الأدبي نظام لغوي، يميزه جاذبه الفني، ولأن يتمكن الناقد من إبراز هذا الجانب الفني إلا إذا كشف لنا ما يربط هذا النظام اللغوي من نظام دلالي، يفهم العمل الأدبي، ويفتح الباب وإسعا أمام القارئ، ليبح منه إلى حوله المعنوية والرمزية والإشعارية والجالية»^(٦٣).

ومن هذا المنطلق التحليلي للنظام اللغوي، كشفا لكل ما يحصل بالعمل الأدبي المنفرد من دلالات (وهو ما يتفق وشخصيته ناقدنا وفيلسوفاً فرضياً) - من هذا المنطلق يحدد الدكتور زكي نجيب طريق الناقد في القدا، الذين ترسموا «عمل الفقه في تحليل النص القرائي تحليلاً يمكن صاحبه من استخراج الأحكام إما من ظاهر الآيات، أو من تأويلها، فاصطحت التلاد شيئاً كبيراً في تحليل الشعر بيتاً بيتاً، وكلمة كلمة، وأعراباً، وتركيباً، وبلاغة»^(٦٤).

وهذا الذي استهته الفقه ومن يتبعهم التلاد المرب القدا - ووالدهم عبد القاهر الجرجاني - هو بيج وأصناف التلاد الجليدة»^(٦٥).

والمثل الأمل لانتقاء البعج النقدي العربي القديم والبعج الجليد عند الدكتور زكي نجيب هو «كنيت بيرك»؛ إذ هو يجلل القطعة الأدبية وكأنه كياناً يجلل في هليمة قطعة من الخشب أو الحجر... فالأمر عنده أمر تحليل صرف، ينصب على عبارة العمل الأدبي من أول لفظة ترد فيه إلى آخر لفظة، ليرى - مثلاً - كيف ترد لفظة بعينها في سياقات مختلفة من الكتاب، وهل بمقارنة هذه السياقات يمكن الوصول إلى استدلال معين بالنسبة إلى ما يرمز إليه العمل الأدبي - حتى وإن لم يكن المؤلف نفسه على وعي به»^(٦٦).

ويرهم ما يستأثر به لنفسه ناقدنا الدكتور زكي، من جملة «كنيت بيرك» النموذج الأمثل في التلاد التحليلي القديم والجليد من جهة سياقات الألفاظ خلال الأجيال الأدبية وفلا لاها - برهم استنثاره هذا، فإن زعيم هذه المدرسة النقدية الجليدة - وَقَّعَ إجماع وأصله حركة التطور النقدي المعاصرة، ومنهم الدكتور زكي نجيب - هو «أى إليه ريشاردز» الذي يرى «أن الأثر الأدبي قائم بذاته، وفيه ما يشبه الحياة العضوية، ويتحتم تحليله تطبيقاً في حدود كليته وكيونته المستقلة عن ملابسات تأليفه»^(٦٧).

فالمسألة ليست تحليل الألفاظ تحليلاً وفق سياقاتها الدلالية فقط، بل هي كذلك تحليل لفعل هذه السياقات في ضمُّ أجزاء الأثر الأدبي ضماً تسري فيه - بفاعلية قوة الضمُّ المحللة لدى الشاعر - حياة عضوية حتى يستوى أماننا كائناً ما مستقلاً عن ملابسات تأليفه.

٨- نعبُ من الطين والدود ماء

يحبب الوجوه إلى الصفرة

٩- ولعننا لقمة الأسقية

وقد لا تمنع الفضل

١٠- وفيما النوى ينش الفخلات

يفش من كثرة الكثرة

١١- ولكننا محط المؤمنين

نجل الإله على النعمة

١٢- أيسلني أحد كيف ثرت

لقد ثرت من أجل حريتي

عليها من الأسخ وروث البهائم . وقد بلغ من احتظار شأن الإنسان أن يسوى بينه وبين السوائم في غرفة واحدة ، هي الصورة القيمة للأخوات ذات الظهر الخفيف لولاء التمساء . وهي ليست أكواخا بلعنى الدقيق ، إنها حظائر للحيوان .

ثم يضي صالح جودت يلون لوحه ألوانا توشى بشدة فعل الفقر بيولاء الفلاحين ، حيث إن « جلايهم » - وهذه عادة الفلاح المصري للزراع الأجير- المنسوجة من قماش الكتان الأزرق ، ليست زرقها رابضة إلى لونها ، بل إنها - كما تحيلها جودت - قد اكتسبت زرقها من جسد صاحبها ، الذي جفت منه دماء الحياة فتحوّل لون جلابة إلى ذلك اللون الذي ينم عن زرقه جسد لابه ، فهو ميت كست الزرقه جسده وما اكتسب به من ثوب ، فتحوّل بكل ما عليه وما فيه إلى صورة للفقر والمُهم . قد فعل فيها الجوع فعلته .

وه أوقاتا ، ولم يقل الشاعر قوتنا ، بل جمع الكلمة جمعا مقصودا به بيان تفاعله ما يفتانون به ، وقلة قيمة ما يطعمونه غذائيا ، إذ هو من « عروق السريس » ، وهو نبات داليا ما تلوكه أشداق الفلاحين المصريين بطمعه بعد انتزاعه من الحقل ، ثم ينطبع الواحد منهم على بطنه ، مادّا فيه ، ملاصقا به سطح ملاء التربة كي يتروى « من قم التربة » .

وفى هذا الموقف - حيث ينفع الفلاح غلته - ما فيه بين إذلال ، فضلا عن مفارقة صورة الفلاح شاربيا ماء التربة بصورة الحيوان ، حينما يجد فمه إلى الموقع نفسه ليشرّب . وماذا يشرّب ؟ إنه لا يشرّب ، بل « يعب » . وجودت يعطينا في صوت الكلمة هذا الحكم الخال من الطمى ، والفقرات ، وديدان الأمراض ، التي تدخل جوف هذا الفلاح دفعة واحدة ، خلال نهم هذا الطامى المسكين .

وفى نهاية ما يعبه يدخل المله « نعبُ من الطين والدود ماء » . ولحظ ترتيب هذه الكلمات في السياق الذي أرادها لنا الشاعر ، كى توشى ببسلة ما يشربه هذا الذى قد فُرض عليه الشقاء . فالطين أولا ، ثم ما يخلطه من ديدان الأمراض ، وأخيرا الماء الذى « يجبلُ الوجوه إلى الصفرة » .

فهنا في الوجه صبرة وشحوب ، وهناك في الجسد وما يستره زرقه وعلم ، فلا تنتظر من عوائل إطلاق حياة هذا الأجير المزراع إلا أن تجعله - أو تحسّل لقمه خبز - لا يحس طعم الغذاء الذى يجرّك به فمه ، ويتابع الشقاء مستمرة من حوله ، وداخل نفسه . فكيف تريد له أن يستمرى بطمعه ، وهو المهمل بأن تنتزع منه حتى اللقمة المفجومة في ذوب التمساء ؟

وانظر إلى الحرف « قد » الذى وضعه الشاعر هنا ، ليوحى بأحبال^(١) التهديد القائم فوق ريقه هذا الفلاح ، من قبل مالك أرضه ، أو من يسمى « بالإقطاعى » . إذ إن هذا المالك لتسحجر القلب ، لميل استمداد في أية لحظة لاستلاب حتى لقمة الشقاء هذه من بين يدي هذا النص الأجير ، فهو يملك الأرض الزراعية بمن عليها وما عليها .

إن القراءة الأولى (الطولية) غلبه الأيات تترك في نفس القارئ ذى الواعية الحساسة انطبعا بالأسى خلال هذا التكلم المطمون يؤس الحياة في ريف مصر قبل ثورة يوليو سنة ١٩٥٢ ، حيث تحفى أيامه عززنا بنار شقائها الذى يتصوره من كل جانب . لقد كان تعداد الشعب المصري آنذاك عشرين مليوناً ، أصوبهم تمند جلوروا استناداً في أمهات ريف مصر ، آباء وأبناء وإخوة يعانوا قذارة الشح ، وأمراض الفقر ، وسوء التغذية ، ومياه الملوثة . إنها حياة مظمها الشقاء بجميع صوره ، التي أوبت بكرامة الإنسان ، فجعلته أشبه بالحيوان ، حتى أخذ يبحث - تحت وطأة المُصر للقيم - عن بقايا الخبز في القماما .

ويروم هذا الإذلال للقيم ، والحياة النكد ، فإن احتيا السر هو من شيم الصالحين الأتقياء ، الذين صبروا طاعة الله عليهم الفرج ، حين انطلقت تلك الثورة المباركة ، لتعيد إليهم آدميتهم المسلوية . هذا عن القراءة الأولى .

لذا أحدث الصوت على نفسك مرة ثانية - كما يقول عبد الغفار - أي إذا ما ألوت الترجيح الشغرى بعهد القرامه ، التي تبرّز تلوكك إلى ألم بالفلاح المصري من ضراوة الفقر للقيم ، لضروب من حوله تشرأ - إذا أرعت هذه (القراءة الثانية) التي تجمع اللوق مع اللقد ، فإن أول ما يصادك للقد « شمة » موضوعة في سياق لدوى لى ، يوسى بألمها تحرق (فويانا) في بطنه شديد (وهذا أكثر إلهاما) ولا يحس بها أحد لأنها « وراء المجال » .

ولقد أراد صالح جودت أن يتوافر لهذه الشمة (التي تقوى للآخرين وتذوب احتراقاً) كل عوامل الصمت الأسود ، الذي تأمر على إخلاء ضرتها الواهي لجعلها تلوب « بالليل ، للذى ضرب حول ريف مصر - أصل الشعب المصري - حتى التعداد البالغ آنذاك عشرين مليوناً ، تجمعهم (فوية الحيرة) التي تنطق لنا الشاعر - خلال نظمه اللغوى - أو سياقه اللغوى - عدة صور لها ، جعلها عنواً ، وعلامات مامة للفقر والتشبه أظفاره في أبتاء ريف مصر . فهم يعيشون في « حظائر » ثم إنه أضاف الحظائر إلى الضمير « نا » . ولك أن تصور ، لم جعلت الحظيرة ، وأي حال تكون

ألا أيها المظالم المستبذ حبيب الفناء هذا الحيلة

وكل ذلك ما هو إلا نتيجة عبثية طويلة - لا بد من توافرها - بقرأة النتائج الشعرية قرأة تذوقية نقدية ، فيها الكثير من الخلق والإبداع ، وتصادم الوعي الثقافي^(٧٧) لدى الناقد نفسه ، حتى يُلم بما يسرى داخل النص من عوامل الإبداع الفني التي تضم أجزائه ، وتجعله يبدو « ككيان عضوي موحد »^(٧٨) .

ولو وقفنا عند « الكيان العضوي الموحد » لوجدنا أنفسنا مدفوعين تلقائياً - بما يوجه سياق البحث - إلى التنبؤ بما يفصله الدكتور زكي نجيب بالكيان العضوي الموحد .

إننا لو تفحصنا ما جاءه بكتابه التطبيقي نقداً « مع الشعراء » ، واستغرنا ما كتبه فيه عن « العقاد الشاعر » ، مُقَرِّداً فضلاً عنهُ (من ص ٥٢ حتى ص ٦٥) - لو تفحصنا ذلك الفصل لثبنا أن « القرأة الثانية » ، التي يُخصد من وراءها ثلثي سرعان روح واحدة ، تجمع البناء اللغوي في القصيدة في كيان عضوي موحد ، إما هي « عبثية غيرهما الشاعر » . . . أو حالة معينة منه إلى قول هذه القصيدة «^(٧٩)» ، ونتجبه به - في عرف الدكتور زكي الناقد صاحب الفلسفة الوضعية - وجهة فلسفية .

إنه يقول تحت عنوان :

« فلسفة العقاد من شعره » :

« ولعلنا نزيد موقف العقاد الفلسفي إيضاحاً إذا ذكرنا أن لقرأت الفلاسفة من الوجود صفات : فوفقاً يرى بها صاحبها الوجود وكأنه روح تفرقت عنها مادة تجسدت في الكائنات التي تراها من حولك ، ووفقاً أخرى ، يرى بها صاحبها الوجود وكأنه مادة تفرقت عنها روح تتمثل في الموجودات « اللامادية » التي نعرفها ، من عقل وحياة وغيرها .

والعقاد يتبنى إلى الصنف الأول .

لكن هذا الصنف الأول يشعب فروعا مختلفة باختلاف الصفة الجوهرية ، التي توصف بها الروح : أي في جوهرها عقل ؟ أم هي إرادة ؟ أم هي شعور ووجدان ؟

والعقاد - كما يبدو لي من تتبع شعره - مؤمن بأن الأصل الروحاني الأول قوامه وجدان وإحاطة ، لأن جوهره الحب ؛ ومن الحب نشأ الحياة ؛ وإن الحياة لتظل في كائناتها الأحياء - برغم جمالها - كالحرساء التي لا تنطق لتضخ عن سرها ، حتى يتاح لها الشاعر الذي يمسها عميقة غزيرة في نفسه .

الحب والشعر حيى والحيلة ممسأ
يهن لَمَسْرَكْ لا تشفيه أميآن
هي الحيلة جنين الحب من قنم
لولا التجانب ما ضمتك أكوان^(٨٠) .

ولعل بؤرة الفقر بأشبع تركيز لها ، تبدو بجيئة في صورة من « بنش الفضلات ينتش من كسرة الكسرة » . إنها صورة حيوان ضال جامع ، أقرب إلى الكلب أو غيره ؛ فلك بان « البئش » لا يكون إلا بفعل الحيوان ؛ وهو ينش بين الفضلات (بقايا القرأة) . ولعله (أي جودت) يعني ما تخلف من لملم إصطاص الأرض . وهل يترك الإصطاص وراءه شيئاً يمكن أن يُسَدَّ جُوعُ هذا الفلاح المسكين ، اللهم إلا كسرة الكسرة ، التي بنش القرأة من أجلها ، حتى يمكنه اقتناصها بعد عسر ؟

وفي هذه الاستعارة « بنش الفضلات » ، والكتيبة « ينتش من كسرة الكسرة » يلوح مدى الملاحظة ، التي تجعل من المتحصل حل للقيمة غيز أمراً شديد العسر على هذا المظهر الذي أفاض عليه الإله صبراً ، وعظم إيمانه مستملاً لقضاء الله ، وأضياً يمثل ما يسميه الشاعر « نجل الله حل النعمة » . واستعداد « جودت » لكلمة « النعمة » هنا استخدام يمتد على الإثارة في نفوس السامعين لهذه القصيدة ، فكيف تسون ما عرضته عليكم من ألوان القهر الإنسان ، خارج نفس هذا الفلاح وحلله ، كيف تسون ذلك « نعمة » ؟ إنها أقرب إلى أن تكون « نعمة » تتطلب الثمود^(٨١) .

من هنا كان استنكار الشاعر - وهو أحد أبناء هؤلاء المستظلمين قَرَأاً - للسؤال عن سبب قيام ثورة ٢٣ يوليو ؛ فهي - في منظوره - ثورة من أجل استعادة الإنسان - في مصر الريف - لأدميته ، بعد أن آل به الأمر إلى تلك الصورة الشائكة التي خُفيت بملم هذه الأدمية .

هذا من قرأة الألفاظ ، لفظة لفظة داخل سبقات الملاحظات التي أضفى بها الشاعر رؤية فنية جديدة - كما سبق أن نوهنا بذلك - على واقع فلاح مصر ، حين قامت ثورة ٢٣ يوليو .

والناقد الملقوق (أي من يقرأ قرأة ثانية) ، هي قوام « النقد » في عرف زكي نجيب - لا يلبس من وجه - وهو على مشارف اللاوعي الفني - كثرة استخدام الشاعر للكليات المفعولة بالصوت (أيا / كوخى / واء / مجاهل / قريق / أنوب / الشفاء / عشرون / أكواتا / حروق . . .) لتصور رثابة الفقر للخيتم حل أنفس هؤلاء المحطوبين . وإن يخفى من فطنته أيضاً حرف الروي المكسور في قافية الأبيات ، كما يوحى به من اكسار نفس لدى الشاعر والقارئ على السواء .

غير أن الإطراء الموسيقي الذي يستمسه الوزن (فمولون / فمولون / فمولون / فَمَلْ) هو أقرب إلى الخطوات العسكرية ، التي تبنى من عبثة ثورية ، تذكرنا - قرأة متلوئين - بقول الشاعر :

إذا الشمبُ يوماً أراد الحيلة
فلأبُذ أن يستجيب العقدر

أو يقول الشاعر نفسه :

هكذا تتمر القراءة الثانية - عند الدكتور زكي نجيب نالدا - ثمرات ، هي في عصارها ذبوان حياة فلسفية عريضة ، عاشها خلال تدريس الفلسفة ، ولا يستطيع منها فكاً ، حيناً يفرغ في ميدان النقد الأدبي ، بل لا بد أن تغلق على سطح خبر القراءة الثانية الخدق ، خلال تدققة النقدي إلى قراً من شعر .

إنه أي زكي نجيب - يتأمل إلى جانب فاعلية و التحليل و الموحّد فاعلية أخرى هي و فاعلية (الفهم) . وهو يدرج ذلك الكيان الواحد تحت مقولات اللحن و^(١٧) ، فيا بالك بشعر المتاد ، حيث المعلّ يسيطر على وجدانه في معظم ما كتب من الشعر على نحو يكون له صداه في نفس الناقد المتلوق صاحب الفلسفة الوضعية ؟ !

إن ذلك المفهوم الفلسفي لمحي الوحدة ، من خلال و القراءة الثانية و للعمل الشعري ، وفق ما تكشف لنا عند نالدا - أقول إن ذلك المفهوم يوصلنا بالضرورة - ولو جزئياً إلى إنجاز - إلى مناقشة

دعوى ملأاً رتداد . زكي نجيب في كتبه ، أنه صاحب فكرة القراءة الثانية (النقدية) ، في حين نسبت هذه الفكرة - تناسباً - إلى الدكتور محمد مندور . فقد كان هذا الأخير في يده حياته يقول بأن النقد ذوق أولاً وأخيراً ، ثم تحوّل - بيد مندور - علماً إلى أن النقد ذوق ، وقراءة ثانية و^(١٨) أي ذوق مُعلّل . يقول الدكتور زكي نجيب : وكان الدكتور مندور - في ذلك و الصراع - يتأني بأن النقد قراءة كله ، ويرجمه كله إلى التلوق ، فقلت له فيما قلت : « إن في ذلك خلطاً بين قراءتين » : فالقراءة (التي يصبح نالدا) إنما يقرأ القراءة الأولى ، فلا يسمح بحكم اللوق الأدبي الخالص إلا أن يجب ما يقرأه أو أن يكرهه ، وقد يفت عن هذا الحد ، أو يجم و بالكتبة و ليوضح وجهة نظره ، أمي و ليميل و رأي بالمثل التي تسند وتؤيده ، و التعليل و عملية عقلية ؛ لأنه ردّ الظواهر إلى أسبابها .

ومعنى ذلك أن اللوق خطوة أولى و تسبق و النقد ، وليس هو النقد ؛ إننا النقد محي لتعليل له . واللوق يسبق النقد بمعنى آخر أيضاً ، هو أن القارئ (الذي يصبح نالدا بعد القراءة) يضار مائة قرأته يلوته . . . فلماذا يقرأ هذه اللمعة دون تلك ؟ الحكم هنا للعمل اللوقي . لكنه إننا ما قرأ وتلوق يوجب أو بالكرامة و فرما عن له أن « يبدأ » بعد ذلك عملية تحليل وتعليل ، تكون هي النقد ، وعندنا يكون النقد عملية عقلية ؛ لأن كل تحليل وكل تعليل هو من العمليات العقلية الصرفة . وقد أخذ الدكتور مندور بعد ذلك بأحواض بفكرة و القراءتين و هذه ، دون أن يذكر الذي أوصى إليه بها^(١٩) .

هذا النص الذي أجتزأته عن كتاب « فلسفة النقد » والذي عرض الدكتور زكي نجيب مضمونه في غير موضع من كتبه النقدية ، يحتاج منا إلى وقفة تأمل تكون فيها قارئين وفق ما يريد لنا . زكي نجيب - للمرة الثانية ، مقارنين بين منهج الدكتور محمد مندور ومنهج الدكتور زكي نجيب في التناول النقدي للأدب ،

ولتصيلة الشعر على وجه الخصوص ، مشيرين إلى الأساس الذي يشتركان فيه ، ومستكشفين الاختلاف الرئيسي بين كل منهما .

لذا كان « الذوق » خطوة أولى تسبق « النقد » وليس هو النقد ، فإن كلا الناقلين : مندور ، زكي ، يتوارف لديهما هذا الذوق ، بحكم طول ملاصقتها لقراءة النصوص الشعرية التي أورداهما في مؤلفاتها النقدية ، ومتابعة كُلّ منها لتتاج طه حسين في دراسته للشعر ، التي غلب عليها الطابع التأثري النقدي ، مُتَوَلِّاً على موسيقى الأداء اللغوي لدى الشعراء في سياقاتهم^(٢٠) المختلفة ، واحتياط الاثنتين آراء الإمام عبد القاهر الجرجاني في مفهوم تلوق اللمعة ذات الإشعاع الفني (أمي النظم) بقصد الوصول إلى معنى للمعنى ، وأخيراً - وهو الأهم في علاقته بما تناقشه مقارنة بين منهجيهما - دراسة كل منهما للتلق اللغوي بأسلوب منابر :

فالدكتور محمد مندور قد درس « والقانون » .

والدكتور زكي نجيب قد درس « الفلسفة » .

ومذا للمع الأخير - في رأيي - مصدر اتفاق كلا الناقلين ، كما أنه في الوقت نفسه مصدر اختلاف كل منهما .

أما أنه مصدر اتفاق فذلك من حيث إنه قد صيغ أسلوب كُلّ منهما في النقد بصيغة « التعليل » ، وأمي بالتعليل استخدام العقل - في أثناء القراءة الثانية - في تمييز ما يثق به ، تمييزاً هو أقرب إلى الإتيان النقدي (وهو ما يتميز به رجل القانون ورجل الفلسفة) . هذا من جهة ؛ ومن جهة أخرى فإن التعليل نفسه كان يحك اختياراً و أمي أن التعليل عند الدكتور « مندور » يتبعو بما يثق به نحواً لغوياً ، يصل بالقارئ إلى كل ما من شأنه أن يطور به نفسه تطوراً متصلاً بعيان علم اللغة ، و أصلاً إلى ما عرف في الوقت الراهن « بالأسلوبية » وكذلك و البنيوية^(٢١) .

أما « التعليل » عند الدكتور زكي نجيب فينبغي به - خلال تقدمه - منحي و التحليل و الذي يتبع من منافع الميادين التي تعين رجل الفلسفة في دراسته ؛ إذ الفلسفة - كما يقول الدكتور زكي نجيب نفسه^(٢٢) - و تحليل ، و « ولأ كانت اللغة العربية » عند نالدا - متعلقة إلى حد بعيد ، إذا قست إلى غيرها من اللغات ، ثم هي مشحونة بصبغات وجدانية إلى حد بعيد كذلك . . . بل إنها لتسج متآلف بين فكر عقل متعللي ، ووجدان صوتي شعري^(٢٣) . لا كان ذلك كذلك ، فإن رجل الفلسفة الوضعية في أثناء تحليله - نالدا - يستخدم علم النفس ، والأثرولوجيا - والدراسات اللغوية الحديثة ، والمعلوم الطبيعية الحديثة ، ونظرية التطور ، ونظرية النسبية ، ونظرية الجمال ، ونظرية اللاتمين والاحتمال ، وكل ما شئت فيما يمكن أن يفيد الناقد من الفلسفة ، حديثها وتقدمها على السواء^(٢٤) .

يقول الدكتور زكي نجيب محمود : « والنقاد أصحاب وجهة نظر ، ينتظمون لا إلى كتاب واحد ، بل إلى كل كتاب آخر يعرض له .

وزن موسيقى (عروفي) معين ، لإحداث تأثير إيجابي
رحب في نفس القارئ المتلقي ، مع عدم إضلال شكل
الكلمة ، فمثل الانكشاف بصريا ، والاستماع بما وضعت فيه
من سياق منحوم صوتيا ، مما يحور الإحساس بالجليل عند
الدكتور زكي نجيب .

رابعا : أهمية الجبالية ، تتجسد لدى القارئ ، بتجديد إدراكهم لدى
فاعلية خيال الشاعر في طريقة تركيب بنائه الفني : لفظة
لفظة ، وصورة صورة ، بقصد إضفاء صفة جديدة للشعر
لم تكن له قبل ميلاد تلك العائلات الفنية الجديدة
الخاصة ، التي أوجدها خيال الشاعر . ولن يتحصل النقد
على ذلك إلا بمجموعة الألفاظ بينه وبين الأعمال الفنية .

خامسا : وضوح أثر أسلوب عبد القاهر الجرجاني في كثير من
كتابات الدكتور زكي نجيب محمود النقدية ، وعلى وجه
الخصوص ما حاولنا نقلنا المعاصر من محاولة تقنين الذوق
النقدى خلال قراءتين : قراءة أولى نقدية ، وقراءة ثانية
نقدية ، لتعمل لاستحضارك أو لاستهجانك . فبالنقص
نفسه هو مدار اهتمام الفقهاء والنقاد العرب القدماء ،
وهو ذاته بؤرة الدراسات التي أدارها أنصار مدرسة النقد
الجليل .

سادسا : تهدف القرارة الثانية لدى نقلنا زكي نجيب إلى تجميع
البناء النقدي في القصيدة داخل كيان عضوي موحد ،
والانتماء به وجهة فلسفية تقدر لنا السر في تماسكه
عضويا .

وهكذا نرى في نهاية بحثنا أن عملية الإبداع النقدي - عند
الدكتور زكي نجيب محمود - هي في حقيقتها استغلال جريء لكل
القدرات العقلية والمعرفية المتاحة ، داخل سلسلة من سياحات
الخيال ، والخيالية المرفقة ، يحاول بها الدكتور زكي أن يخلق على
عملية الإبداع النقدي شكلا مرغوبا ، ذا صيغة فلسفية ،
يساعدنا على إعادة اكتشاف المجهود الخلاق والبدعي - في الأعمال
الفنية - الذي غالبا ما نتجاهله الماعدة والتقليد .

فبعد أن يمتد النظر إلى « جزئيات » كثيرة ، إلى عدد من قصائد
الشعراء ، أو قصص الأدباء ومسرحياتهم ، تتكون لديه القاعدة
النظرية العامة ، التي يختارها أساسا للنظر « (٣٥) » . ولها « فالتد
يحتاج إلى وقفة عقلية تحليلية ، تجعل النقد أدخل في باب الفكر
العلمي ، منه في باب الذوق الشخصي » (٣٦) .

هكذا نجد رجل النقد قد اتفقا في ضرورة توافر الذوق الأدبي
(القرارة الأولى) بمكوناته ، كما أسلفنا ، واتفقا أيضا في « التمهيد »
(أساس القرارة الثانية) ، وإن اختلفت توجيهه : « فالمتميز » عند
الدكتور محمد مندور تمهيد لغوي ، في حين أن هذا التمهيد عند
الدكتور زكي نجيب تمهيد فلسفي .

من هنا فإن ادعاء أحدهما (الدكتور - زكي) بأنه أسبق من
الأخر وصولا إلى مفهوم القرارة الثانية - هذا الادعاء لا يعنى
كوبها - كما قال « ديمل » في كتابه « دفاع عن الأدب » - كيقضى
للقص ، أيما أطلع من صاحبه ؟ !

وبعد فإن هذه الرحلة التي طوّلنا بها حول آراء الدكتور زكي نجيب
محمود في دراساته النقدية ، بغرض استكشاف أسس التذوق
النقدى لدى هذا الفيلسوف - هذه الرحلة في نقد النقد تقتضيها
التثبت قليلا لاستيعاب ما يمكن أن نُقده أسما ، يضمها الدكتور
زكي نجيب للعملية النقدية ونُجيبها في الآن :
أولا : ألقاها الشعر قواير ، يحفظ الشعراء في دماغها بعلوم
سحرية لمن شاء أن يفتح هذه الألفاظ - من القراء والنقاد -
متمثلا ما يمكن أن تفرغه في مشاعرهم خلال السيلقات
المختلفة من إيماءات لأحضر لها .

ثانيا : مواقف الشعراء القدماء من نقد ألقاها الشعر لدى بعضهم
البعض ، يمكن أن تعد مدخلا مبدئيا به في أسلوب نقلنا
النقدى ، مع إضافات جديدة نستمدّها من رصيد ثقافتنا في
مبادئ علم النفس وعلم الجمال وعلوم الطبيعة ، لتتبعنا في
إعادة تفسير ما نقرأ .

ثالثا : يركز الدكتور زكي نجيب على ضرورة الاتيئة إلى صوت
الكلمة من خلال تضام أصوات أحرفها ، ونطقها داخل



٢٩ - « لكل أثر في... كما يقول زكي نجيب محمود - هو حُلٌّ لوجه، وكلمة للنفس هي تشوية الفنية الخاصة، التي تشبه تشويه اللاعب بملعبه على اعتزال اللعبة ومطابق أنشطته... من هذا الاعتزال في التأويل نفسه، دليل على أن دراسته «حيلة» إفساحية، يقول المؤيدون أن حصلوا إليها».

...نظر زكي نجيب محمود / في فلسفة النقد / دار الشروق ١٩٧٩، ص ٤٦ - ٤٧.

٣٠ - زكي نجيب محمود / حرم للفتن / ص ٢٤٨.

٣١ - نفسه، ص ٢٤٧.

٣٢ - زكي نجيب محمود / حرم للفتن / ص ٢٥٤.

٣٣ - زكي نجيب محمود / المقول والماسقول في تراثنا الفكري / دار الشروق ١٩٧٥، ص ٢١٧ - ٢٤٨.

٣٤ - زكي نجيب محمود / فؤاد الأب / من ص ٣٠ إلى ص ٣٣، من ص ٣٧ إلى ص ٣٩، من ص ٨٩ إلى ص ٩٥.

٣٥ - زكي نجيب محمود / في فلسفة النقد / صفحات: ٣٧، ٣٨، ١١٢، ١١٧، ٢٢٣.

٣٦ - زكي نجيب محمود / قصود وإلياب / صفحات: ٥٤، ٧٧، ٧٨.

٣٧ - زكي نجيب محمود / المقول والماسقول في تراثنا الفكري / ص ٢٥٩ - ٣١٠.

٣٨ - يقول النقاد الإنجليز James Reeves في كتابه *The Critical Sense* من الطرفة التي يصنعها الشاعر أكلته، ونتيجة لإفهامه علاقة جنيته بين تلكم الأكل:

'It gives us pleasure in the ways in which words are put together'.

انظر: *The Critical Sense, Practical Criticism of Prose and Poetry*, Heinemann Educational Books, London 1963, p. 14.

٣٩ - زكي نجيب محمود / المقول والماسقول في تراثنا الفكري / ص ٢٥٥ - ٢٥٦.

٤٠ - مصطفى سريوف / دراسات نثسية في الفن / مطبوعات القاهرة ١٩٨٢، ص ٣٠.

٤١ - نفسه، ص ٣٧.

٤٢ - سامي الدروبي / الموصول في فلسفة الفن / تأليف بتتوركوته - دار الفكر العربي - القاهرة ١٩٤٧، ص ١٦٧.

٤٣ - يوسف نور عوض / كلمة الشعر وفلسفة النقد / تأليف د. إس. إليوت - دار القلم / بيروت لبنان ١٩٨٢، ص ١٢٣، ١٤٦.

٤٤ - زكي نجيب محمود / المقول والماسقول في تراثنا الفكري / ص ٢٥٧.

٤٥ - زكي نجيب محمود / في فلسفة النقد / ص ٣٧ - ٣٨.

٤٦ - انظر حاشية رقم ٤٤ من هذا البحث.

٤٧ - مجلة العالمية / بحث بعنوان «الفن والإبداع ونوعية التربية» بقلم جون ميري وترجمة محمد عطفي، جلد ١ / العدد ١٩ السنة الرابعة نوفمبر سنة ١٩٨٤ / الكويت.

٤٨ - وانظر سامي منير / وظيفة النقد الأدبي، ص ١٥٤ - ١٥٥.

٤٩ - زكي نجيب محمود / فؤاد الأب / ص ٣٧.

٥٠ - يقول زكي نجيب محمود: «... ثقافة العصر الواحد متباينة الخواطر، فنظرت إلى حياتها الثقافية في عصر خلاص العشرينات، بعد أنها جالمت صدق الثورة السياسية سنة ١٩١٩... فكانت في الشعر ثورة على يدى مدرسة الديوان، وكان في الموسيقى ثورة على يد سيد درويش، وكان في الاقتصاد

الفرسي ثورة على يد طغمت حرب، وكان في النقد الأدبي ثورة على يد طه حسين، وكان في النثر ثورة على أيدي أحمد شوقي من جهة وتوفيق الحكيم من جهة أخرى، ثم كان الفن التشكيلي أكثر من ثورة، إذ كاد أن يخلق تلك الفن من العدم...».

وتلك إذ قدَّمه وصنعه بالصدق قللت: «سأنته وكان إسقاطاً» وتزوي وجهك وتعليق، فيبقى ذلك من قولك: إسقاطاً، أو خلاً، أو شيئاً، أو نحو ذلك.

...انظر المخلص لاين جني / ج ٢ ص ٣٧١ - ٣٧٢.

...وانظر إبراهيم أنيس / دلائل الألفاظ من ص ٢٤ إلى ص ٥٧ - مكتبة الأجلال المصرية. وقد وردت الفقرة السابقة بأكملها والمراجع التي تكونت منها في كتاب.

...عبد الراسي / لغة اللغة في الكتب العربية / ص ١٦٩ / دار النهضة العربية / بيروت.

١٧ - عبد الراسي / لغة اللغة في الكتب العربية / ص ١٣٩ حيث نقل عن ابن جني قوله: «إن للأصوات لها بينها (نحو) خاصاً. إن علاقتهما تحكمها قواعد وأصول معينة» فبعد أن هذا الصوت وتقلب صوتاً جديداً إذا وقع (في سياق صوت) معين: «ويجد أن صوتاً ثالثاً يختلف إذا تكرر فيه، وإياها يجره من أصوات، شروط معينة - ابن جني / المخلص / ج ٢ ص ١٢٠، ص ١٦١.

١٨ - سامي منير / وظيفة النقد الأدبي بين القدم والحديث / ط ١ دار المشرق سنة ١٩٨٤ ص ٤٨ - ٤٩.

١٩ - للمحاكاة المصنوعة لأحرف الكلمة... وقد نشأت في إحداث مثل ذلك أو بعبارة من نوع خاص، كالكلمات التي سبق أن أوردتها في المتن. ويقال إلى أن أحسن تعريف وأتم عليه مفهوم هذا المصطلح لها نحن يصدره رافيا، هو ما جاء بكتاب «تاريخ الشعر» مؤلفه، مارجيوري بولتن ص ٥٣ وترجمته كالآتي:

«إذما الأجناس بأكملها إلى أن تحدث أصداً للنفس عن طريق نقل الصوت الحقيقي لأحرف الكلمة... وقد نشأت في إحداث مثل ذلك الإبداع المصنوع إن لم نضمن فتح لنا أو تحريك خلعنا وألسنتنا، فنخرج الكلمة معتمدة بعبارة من صدق الإبداع...».

...انظر أيضاً Dictionary Of Literary Terms, p.264.

٢٠ - زكي نجيب محمود / قصة حقل / ص ٧١.

٢١ - نفسه، ص ١٧١.

٢٢ - جيني وهبة / معجم مصطلحات الأدب / ص ٣٩٩ / مكتبة لبنان بيروت ط ١ سنة ١٩٧٤ - وانظر كذلك جيني وهبة / كامل للهنس / معجم للمصطلحات العربية في اللغة والأدب / مكتبة لبنان بيروت ط ١ سنة ١٩٧٩، ص ١٨٩.

...وانظر كذلك فايز الداية / الجوانب الدلالية في لغة الشعر في القرن الرابع الهجري / ط ١ سنة ١٩٧٨ / دار للنحاة للطباعة والنشر، دمشق، ص ٣٩١.

...وانظر كذلك سامي منير / وظيفة النقد الأدبي بين القدم والحديث / ص ١٦٦.

٢٣ - زكي نجيب محمود / قصود وإلياب / ص ٣٩.

٢٤ - عبد فتحي وبرجس عبد / الفن القديم / تأليف / بيروت ريد ص ٣٧ دار للمعارف سنة ١٩٨١.

٢٥ - زكي نجيب محمود / حرم للفتن / ص ٣٥.

٢٦ - نفسه، ص ٢٤١.

٢٧ - زكي نجيب محمود / قصة حقل / ص ١٥٧.

٢٨ - المقصود هنا «بمعالجة غيال الشاعر في إيجاد علاقات» هو ما عده «كولاج» وبالحال النثري الذي من أهم وظائفه أن يأتبه وإلغى ويظم لكي يخلق مرة أخرى بطريقة أدبية وبصهر.

...انظر: محمد مصطفى بدوي / كولاج / دار للمعارف سنة ١٩٦٠، ص ١٥٨ يروي زكي نجيب محمود أن «الحيل يخلق للفتن ما لا يره في حياته قط... لأن الفنان يصنع في خلقه بحرية لا يتوافر لسواه من أفراد الناس».

...انظر: زكي نجيب محمود / حرم للفتن / ص ٢٥٣.

وهي الدكتور زكي نجيب... وطنا هو بيت النصيب. متحفظاً عن
يشل ذلك كله في نفسه تلقاً... ولقد حياى الله موقلاً طرية، تمتعت
حتى وشئت منطقية التفكير الفلسفي، وقابلية التلوق للأدب ولقن معا
وهو تلوق قد يعطيه أنا بعد أن، عفرلات النقد القدام على التحليل
والاستبصار، كما ألسنا التلوق في العلاقة المتعاقبة بين التلوق
والنقد... ٤٠٠.

٥١- انظر زكي نجيب عمود / قصة حائل / ص ١٧٣.
وقول الدكتور زكي نجيب كذلك عن نفسه على لسان مصطفى و لخط
في نفسى حلا الاستعداد القوي لتلقى كل فكرة لراما مودية إلى تتوى
ما هو شائع مقبول، انتم مكتبنا جديدا مغرولا. إني لأتصيد للأكثر-
التي يورجيا أصحابها على التخليد المستمرة الراسمة- نصيحا.
٥٢- انظر زكي نجيب عمود / قصة نفس / دار الملوب / لبنان ١٩٧٠
ص ١٤٣.

٥٣- يقول الدكتور زكي نجيب عمود... : «إن يكن سينجولون قد ألح في
أن تكون حيازة النفس الأولى هي مدارة النقد. وإن يكون الحكم على الآخر
الأدبي دائما على مدار هذه العبرة للنفس المراد لا شيء غير ذلك، فقد
أتج قلبه عبد القادر الجبريل بتمسة لرون أو نجوها»
٥٤- انظر زكي نجيب عمود / قصور ولاب / ص ٩٨.

٥٥- نفسه، ص ٩٥.
٥٦- انظر جابر يزليم جبرا / الحرية والظنون / المؤسسة العربية للدراسات
والنشر / بيروت ٢٠٠٢، ص ١٩٧٩، ص ١٣١.

٥٧- وانظر زكي نجيب عمود / في فلسفة النقد / ص ٢٣٠.
٥٨- مجلة ٢٠٠٠ / العدد الرابع / العدد الثالث (أبريل-مايو-يونيو)
١٩٨٤ / والمعد للدكتور حول / الحداثة في اللغة والأدب ج ١- ٢. مقال
نقدى حول كتاب: أثر الفلسفات في النقد العربى الحديث. وهذا الكتاب
من تأليف توفيق الزيدى، وإعداد التحدى للدكتور عمود الرضى من
ص ٢١٩ إلى ص ٢٢٠.

٥٩- زكي نجيب عمود / في فلسفة النقد / ص ١٢٢.
٦٠- مجلة ٢٠٠٠ / العدد الرابع / العدد الأول (أكتوبر-نوفمبر-ديسمبر)
سنة ١٩٨٣ / والمعد للدكتور حول / النقد الأدبي والمعلوم الإنشائية [،
مقال نقدي تحت عنوان «الفلسفة والنقد الأدبي» للدكتور زكي نجيب
عمود ص ١٥ نراه في يقول... : «إن الأدبية إلى دراسة العمل الفني في
ذاته مثل - في وقتنا الراهن - أجملت أنواع النقد في أوروبا وأمريكا. وإلى
هذا الصدد لذكر أنني نشرت في صحيفة الأهرام - في سنة ١٩٥٤، مقالا
كنت قد لوسته من أمريكا وكان بعنوان : «ما أدب اللبلة باليولسة» ،
نمطيا على هذا الأدبية. ذلك أن نقد العرب الفلسفي يظلون في العموم -
هذا الأدبية غير تحليل، وعلى رأس هؤلاء يأتى عبد القادر الجبريل، الذي
حصر نفسه في النفس، بخلافه أسرار بلاغته فيها هو مشغول
باستخراج ودلائل الإحتمال في نفس القارئ. ول رأيت أن هذا الاتحاد
النقدى مفيد، لأنه قد علمنى، وهو أصعب أنواع النقد، لأنه يحتاج إلى
معرفة واسعة، ولا يصلح معه التصديق... ٤٠٠.

٦١- زكي نجيب عمود / في فلسفة النقد / ص ١٢٣. ولقد كان للباحث
عفرلات تنهج هذا المنهج ليج إعصافا للدكتور سنة ١٩٧٦، خاصة في
تلوقه للسلطان الحاضر في تطبيق الحكم، إذ تكشف له بريد
كلمة (التعبير) خلال حوار جمع شخصيات المسرحية في سبيلت متعقدة
يصعد للوقوف، كانت مدينا له الفصول إلى منزى الحكم الفلسفي
والإنجاس من وراء دالات تلك الفلسفة.

٥٢- انظر : سامي منير / المسرح المصري بعد الحرب العالمية الثانية بين الفن
والنقد الفلسفي (الإنجاسي) ج ٢ ص ٢٨ ط ١ سنة ١٩٧٨ الحية
للمصرية العامة للكتاب.

٥٣- مجدى وجبة وكامل المينس / مجسم المصلحون المصرية في اللغة
والأدب / تحت عنوان «النقد القبطي» ص ٢٢٩ سنة ١٩٧٩ / مكتبة
لبنان بيروت.

٥٤- وانظر أيضا زكي نجيب عمود / المظنون واللاستقوى في تراتنا
الفكرى / ص.

٥٥- زكي نجيب عمود / تجديد الفكر العربى / ص ٢١٢ ط ١ سنة ١٩٧١ /
الباب السابع / (ثوية في اللغة) دار الشرق.

٥٦- زكي نجيب عمود / هموم اللغتين / ص ٢٤٩ (حقيقة الجبال ما هي ؟).
٦٦- لتطكر هنا حول استعمال الحرف (قد) ماسبق أن قال به الدكتور زكى
نجيب عمود في كتابه العرب وفنون الأدب، «تأليف تشارلتان، من أن
والفقرى الذى يريد أن يستعجم الشعر، يجب ألا يبر على الكلمات
الشهيرة مَرَّاً، فليؤد له أن يطيل العرفوف عند أسهل الألفاظ، كما
يطيله عند أصعبها وأجربها».

٦٧- انظر زكى نجيب عمود / فنون الأدب، تشارلتان ص ٣٣.
٦٨- يقول الدكتور زكى نجيب عمود ليا نحن يصده من إجابات كلمة
(التممة) : «كنا أزدت معرفة بلابلية والعالم، أزدت قدرة على تمسك
الألفاظ، واستخراج مالى أحتشائها من معنى مدخر،
-الرجوع السابق، ص ٢١.

٦٩- والإطار النقدي - الذى يوجهه خاص - بالغ الأهمية : لأنه هو الذى يكسب
غاية التلوق دلاتها الوجدانية والعطفية، ابتداء من حالة التهيؤ النفسى،
إلى مجموع السلطات التى يجتازها الشخص، وهو يتلوق بالفعل عملا
ما».

٧٠- انظر : مصطفى سويك / دراسات لنسبة في الفن / مطبوعات القاهرة
سنة ١٩٨٣، ص ٢٢.

٧١- زكى نجيب عمود / قصة حائل / ص ١٦٧.
٧٢- مجلة ٢٠٠٠ / العدد الرابع / العدد الأول سنة ١٩٨٣ ص ١٥.
٧٣- زكى نجيب عمود / مع الشعراء / ص ٥٨.
٧٤- زكى نجيب عمود / هموم اللغتين / ص ٢٤٤.

٧٥- إن تفاصيل هذه الملاحظة النقدية بين كل من زكى نجيب، وعهد مندور،
تصلح في توصيفها بكتيب الدكتور زكى وقصور ولاب، الذى نشر في عام
١٩٥٦، ثم أعيد طبعه سنة ١٩٨١، وهو ما تضمنت عليه خلال هذه
الدراسة من ص ٤٦ إلى ص ٧٨، من الفصل للمعزود والنقد الأدبي بين
التلوق والعالم».

٧٦- زكى نجيب عمود / في فلسفة النقد / ص ١١٦ - ١١٧.

٧٧- سامي منير / وظيفة النقد الأدبي، ص ٢٧.
٧٨- وانظر يوسف نوز عيسى / الرؤية الحضارية والنقدية في أدب طه
حسين. دار القلم / لبنان، ص ١٦٤.

٧٩- سامي منير / وظيفة النقد الأدبي، ص ٢٧، ص ١٤٦، ص ١٤٧.
٨٠- زكى نجيب عمود / قصور ولاب / ص ١٥٠.

٨١- زكى نجيب عمود / قصة حائل / ص ١٧٧.
٨٢- زكى نجيب عمود / في فلسفة النقد / ص ١١٧ - ١١٨.

٨٣- نفسه، ص ١١٢.
٨٤- زكى نجيب عمود / قصة حائل / ص ١٦٨.

معد

غائية الإبداع

وتجربة الناقد الأدبي



محمد فتوح احمد

لا نلتصم تجليات هذه القضية عند التناهد في عمومهم ، بل نلتصمها على الخصوص في التناهد العربي الحديث ، ونقرها بما - على الأخص - عند رحيل من تلقائنا ارتبطت مواقفهم النقدية برفض التقييد مما : أن تقدر غاية على العمل الأدبي أو يفسر هو عليها ، وأن يتحول هذا العمل إلى نوع من رخصة الكليات . أما أن تبقى غاية العمل الأدبي من ذاته بحيث يكون التنكر لها أو التمرد عليها « نشازاً » في إيقاع الطبيعة ، فذلك ما لا سبيل - من وجهة نظرهم - إلى رفضه أو التخلي عن تبعته الجمالية . ويرغم أن هذه المواقف من قبل ذلك الرجل قد تجلت من خلال مداخلهم النظرية ، كما انمكست في ممارساتهم وتجاربهم التطبيقية ، فإننا نستع في هذا المقام بالتوقف عند تلك الأخيرة ، نعي تجارب هذا الرجل إزاء مفردات بعضها من خلف الأجناس الأدبية ، فلنا منا بأن تجربة التناهد إزاء مفردات عمله أكثر صلفاً من شعوره النظري ، فضلاً من أنها أدق دلالة على أصالة منهجه ، وصحت حسه النقدي ، وقدرته على المطابقة بين ما يظنّه وما يمارسه .

(١)

حرصنا أن يشير عنوان هذه الدراسة إلى اتجاهها قدر الإمكان ، دون أن يبنى هذا مصداقاً عليها بالمطلب ، أو سبغاً لها بفرض - أو حتى الافتراض - حكم قيمي على أفكار رواد هذا الاتجاه النقدي أو دهائه ؛ فمثل هذا الحكم لا يصبح علمياً طرحه في المقلمة ، بالإضافة إلى أنه لم يكن - وإن يكون - غاية لنا ؛ إذ نؤمن - عن يقين - أن الصياغة الصحيحة للسؤال العلمي ربما كانت أكثر أهمية من محاولة الإجابة عنه ؛ وإن وضع الإشكالية للمعرفة وضعا سلبياً ، يغلق نصف الطريق إلى لغتها ، وقد لا يكون من يتخذ المقلدة الحسائية هو - بالضرورة - أفضل من يلتصم بالحلول لها .

ومعبداً من المقدمات النظرية وتشكيلات فلسفة الجمال التي قد تتحرف بهذه السطور إلى غير ما استهلتته ، فإننا نعي بتجربة الناقد نوعية الموقف الذي يتخذه حيال العمل الأدبي :

هل يتوقع من هذا العمل أن يعلم أو أن يؤثر ؟ هل يرى له غاية تقع خارجه قريبة أو بعيدة ، أمّا ما كانت هذه الغاية ، أو يراه ذلك الغاية ، بمعنى أنه يتضمن غايته في نفسه ، أي أنه - يميل إلى أخرى - غايته دون غاية ، لأن غايته تشرق من داخله ، وتتسبب فيه كما تتسبب السواحل اللطيفة ، وتنتج به واسترجاعها بالحياة نفسها ، هل حد ما كان يرى بوليفر في العلاقة بين الأخلاق والعمل الأدبي ؟

وإذا كانت هذه التساؤلات وإشغالاتنا مثارة بالنسبة لمفهوم الغائية في العمل الأدبي فإن نوعية الناقد المقصود بهذه الدراسة وطبيعة تجربته النقدية قد لا يكونان أكثر وضوحاً ، لأننا - بطبيعة الأمر -

(٢)

التواكب والتماثل عند هذا الرجل - أكاد أقول : هذا الاتجاه - من التناهد حقيقة يؤكدنا تقارب المواقف ، وتطبيق بها للذلات الأتلام وفلتات الألسنة . في دراسة وثائقية لمحمد مندور يذكر لويس عوض أسماء محمد عبده وقاسم أمين ولطفي السيد وطه حسين ومن حولهم ، بوصفهم فصولاً « في كتاب الحرية العظيم » ، فلا تكاد إشارته هذه تحدد من المتابع أكثر من أن هؤلاء الرواد قد سبغوا لهذا

نحو ما حتى بالسلب ، متدغم عبر شرايين العمل الأدبي . قد يتصورون في التصريح عن هذا « للمنى » ، بالمفردى الخلقى ، أو « الغاية الإنسانية » أو حتى « التزعة السياسية » ، ولكنهم في شتى الأحوال يؤكدون أن هذا « للمنى » لا ينبغي أن يفد على العمل ، بل يجب أن ينبثق من داخله ، أى عن طريق التصوير الوصف ، دون حاجة إلى الإضاح عن مشاعر الكاتب الخاصة ، أو الدعوة إلى علاج بعينه . وهم يعتقدون أن توصيل « الرسالة » على هذا النحو ربما كان من أنسج الطرائق الفنية وأشفاها مما ؛ « لأن الكاتب - كما يجبرنا منذور - لابد له عندئذ من أن يجمع بين أمرين : تصوير الواقع تصويراً بعيد خلفه على نحو حى ، ثم ترتيب هذا الواقع للصورة أو للخلق بحيث يثير القارىء ، ويولد الأثر الذى يهدف إليه الكاتب ... »^(١٦) .

ويطلق محمد غنمى هلال على هذا المنحى في « طرح الدلالة » عبر منظومة الإجراءات الفنية « ذاتية الموضوعية » ؛ « إذ إن كل عمل أدبي دعوة ، وإدراك خاص للحياة ، واتخاذ موقف حيالها ، فلا سبل لى أن تختص شخصية الكاتب أو أن تنتمى مقام ذاته في خلقه الأدبي ، لأنه غنى وراء عمله الموضوعي ، ولكل كاتب في ذلك موقفه الخاص ... »^(١٧) ، شريطة أن يكون موقف الكاتب وآرائه وأفكاره ما يسفرها من العمل الأدبي ، مستقلة عن شخصية مبدعها ، « وإلا ضاع النضج الفني ، وضاع الأثر المقصود للعمل الأدبي في وقت مما ... »^(١٨) . ومع التسليم بقدر من الأصالة في تمثيل هذا الاتجاه عن تلك « الذاتية الموضوعية » عن طريق ربطها بالتمثيل عن موقف الأدبي كما يتجلى خلال عمله ، فليس لنا أن نخضع الطرف من أن هذا المصطلح لم يتجس على أفلام رواد إلا في أثناء ذلك الجدل العنيف وعقبه ، ذلك الجدل الذى دار بين « منذور » و « هلال » من ناحية ، ورشاد رشدى من ناحية أخرى ، بمناسبة صدور كتاب رشاد رشدى للمسمى « ما هو الأدب » . وقد رآها هذا الاتجاه فرصة سانحة لمراجعة ما قرره ذلك الكتاب من مقولات تدور حول « موضوعية الأدب » و « استقلال العمل الأدبي » في ذاته عن كل غاية إجتماعية أو خلقية أو حيوية ، احتيافاً على بعض آراء ت . ص . إليوت في هذا الشأن .

وفى مواجهة هذه المقولات التى بدت على مفرد القديين السلس والسابع كأنها تجمل من العمل الأدبي كأنها منقطعا متجردا من ملاسبات الزمان والمكان ، وراح الغاليون (هون غاية) يؤكدون - أولاً - الطابع الإجتماعي للفن ، فاللغة في أصلها وسيلة إجتماعية نظقية ، والأدب يطوعها للتصوير الفني بما يضفي عليها من صبغة جمالية ، ولكن تظل وسيلة إلى ذلك موهوبة بالدلالة على للمعانى التى لا تتجسد كذلك إلا من خلال الكلمات ؛ ومن ثم تظل دلالة العمل الأدبي أكثر إيغالا في الوعى الإجتماعي من بقية الفنون ؛ لأنها لا تتجلى إلا من خلال اللغة التى تعد جرعها من القيمة الإجتماعية أقوى وأصرح كثيراً من وسائل الفنون الأخرى .

وإذا كان للعمل الأدبي قيمة إجتماعية من ناحية الوسيلة -

الاتجاه شريعة من جمليتين : « عدولة الموت ونصرة الحياة » . غير أن هذه الإشارة الصريحة ليست - لن نظرنا - أهم من تلك الإجمالة المملوقة حين يضيف لويس عوض : « في تسعة أشهر لا أكثر وضع منذور رسالته الطويلة « التفد المنهج عند العرب » سنة ١٩٤٣م »^(١٩) ؛ ذلك أن نيرة « التفويم » في تقديم هذا الكتاب « العظيم » سوف تتركنا نيرة مائلة تضمنها هذا الكتاب حين أشار منذور - كذلك - إلى حلقة سابقة في سلسلة هذا الاتجاه يمثلها « المرحوم طه إبراهيم » في كتابه عن : « تاريخ النقد عند العرب ... »^(٢٠) .

النقد - عند هؤلاء - رسالة ؛ ورسالته « هداية الأدباء إلى ما يجب أن يصوله » ، وللتفاد هذا الاعتبار سلعة روسية « على الشعراء » وما آفة النقد القديم - يقول طه إبراهيم - « إلا أنه ظل سليما ، فلم يفتد حدثا في الأدب ، ولم يثر يوما في الشعراء ، وكل ما جد من المذاهب والتفسيرات الوضعية كان منشأه الأدباء أنفسهم »^(٢١) ، وآفة هذا أن الدعوة إلى « تحضير الشعر ، وإبعاد روح البداوة عنه ، لم تأت على قلم ناقد ، وإنما جاءت على لسان شاعر هو أبو نواس ، الذى كان همه أن يسهل في الصلة بين الأدب والحياة ، ويحاول أن يلائم بينها »^(٢٢) ؛ فليست إذن ثورته التى بدت وكأنها تتشعل بناء الفصلية إلا ثورة من أجل تمير الشعر عن الحياة .

هذه الجبهة في « هدافية » التميز الأدبي تتحول عند الطيقة الأحداث في هذا الاتجاه إلى « هدافية مضمرة » ، يوسى إليها العمل ولا يتصرح ، ويوسى ولا يفر ، فالأدب يعمل أكثر مما يوجه ، وهو يحمل التميز البشرية أكثر مما يحاول إصلاحها بالدعوة المباشرة ؛ « ولأنك - كما يقول منذور - لا يمكن أن تقدم الأخلاق بشيء أكثر من فهم النفس البشرية »^(٢٣) ، ود العبرة في الحكم على المؤلف الأدبي من ناحية الأخلاق بوجهه نظر المؤلف وإحساسه الذى يتطالعك من ثابا عرضه أكثر من موضوع المؤلف ، والمادة التى يصيغ منها »^(٢٤) . ومعنى ذلك أن « إفسار الغاية » لا ينشى خالية العمل ، وأن ما تنقص عنه الشفوص والمواقف القصصية والمسرعة ، وما تلمح إليه الصور والرموز الشعرية ، قد يكون أدل على رؤية الكاتب من التصريح بها ، « والتقدير الصحيح في كل هذا ينحصر - كما يرى غنمى هلال - في الحرص على ألا يتطلب العمل إلى هدافية »^(٢٥) ، وحتى عدلة « الفن للفن » ، واللاذنون « بالنقد التائري » أو « الانتباهي » وغيرهم ممن يبلو انكلاوم على الشكل أكثر من المضمون ، « لا يقصدون - كما يتلح النقد - التكلم للفت الكلام ، كما أنهم يعتبرون بأن الكاتب لا يكتب لنفسه ... » ، « ولن يخلو الفن - على أية حال - من طابع إجتماعي خاص ، ويمتد به عصر نتاجه ، وما يغف به من اعتبارات حية خاصة بالمجتمع الذى وجه إليه ، فإذا كان الفن لعبا ، فهو لعب منظم ، واللاعب للنظم له أهدافه الإجتماعية »^(٢٦) .

نعم - إذن - إزاء انحياز واضع إلى وجود « معنى إجتماعي » على

وصف لما نعيشه ، أو نأمل أن نعيشه ، أو ما صيرنا عن أن نعيشه ، إلا أننا ننظر في حقيقة الخلق الفني منبذ أنه كثيرا ما يكون قدرة على خلق الواقع بدلا من الاكتصار على تصويره ... (١٧) .

وهذا للنحى في علم التماثل بالضرورة بين التجربة المعيشة والتجربة الفنية ، أو بين الواقع المعاد تشكيله ، هو منحنى مجرى في نظرية النقد لدى هذا الاتجاه ، بدليل أن محمد مندور ، الذى بلوره في مطالع الأربعينيات بكل هذا الجسم والوضوح ، قد عاد فأكد تأكيداً تجريبياً من خلال تطبيقه على مسرحيات شوقي ؛ فعين عرض مندور لمسرحية « الست هدى » عجب كيف استطاع شوقي أن يصور حياة الشعب مع أنه لم يكن يعيش تلك الحياة ، وهو الأرستقراطي اللئيل الذى كان يحاط بالمملوك والأمراء وهلبة القوم ، والذى كان ينجي في كرمه ابن هاله ، لا حتى الخفى حيث كانت نجيا « الست هدى » ، ثم ما لبث أن رد على هذا التصيب بنفسه حين قال : « ولكن هذا النقد مردود ؛ لأن أحدا لا يستطيع أن يقرر أن جميع المؤلفين قد عاشوا حياة عسرات أو مثبات الشخصيات التى صوروها في قصصهم أو مسرحياتهم ، وإلا كان حيا على « شكسبير » و « مولير » و « إيسن » و « إيو » ، أن يعيشوا حياة المصوص والمجرمين والأقلاق وقطاع الطرق وحالة المجتمع الذين صوروا حياتهم أدق تصوير .. » (١٨) ، فإذا تذكرنا أن الفاصل الزمني بين هذه الشهادة النقدية وسابقتها تناهز خمسة عشر عاما ، استطعنا أن تصور عمق ذلك الحور وأساساته في الميكمل النظرى والتطبيعى لفكر مندور ، بل في فكر رواد هذا الاتجاه جملة ، مادام هذا الموقف يجد صده واضحا في مثل تفرقة لويس عوض بين التجربة الخاصة كإجلاما صلاح عبد الصبور ثمرة شديدة المراتة عبر ديوانه الأول والثانى ، والتجربة العامة كإ طرحتها غالية من الماروة ، ناضحة بالفرن العريض العميق عبر ديوانه الثالث « أحلام القلوس القديم » بكل ما نشئ به هذه المفارقة من دلالة على استراره فن الشاعر ونضجه « حين انتقل من جزئيات الوجود إلى كلياته ، ومن استجاباته الخاصة إلى حيث أصبح يحددنا عن الإنسان في مجموعه ، وعن موقف الإنسان من الوجود ... » (١٩) . وهذه الانتقالة إلى لمحا لويس عوض عبر مرحلتين في إبداع عبد الصبور ، هي المفارقة ذاتها التى كان محمد غنيمى هلال أشد تصرحها بها ، وأكثر إجلاما عليها ، حين استبعد ضرورة أن يكون المبدع قد عاش التجربة بنفسه حتى يصورها ، بل يكفى أن يكون قد لاحظها ، وعرف بفكره عناصرها ، وأمن بها ، وحبب في نفسه حيائها ، ولابد أن تمنته دقة الملاحظة وفرة الذاكرة وسعة الخيال وعشق التفكير ، حتى يتلقى هذه التجربة التى تصورهما عن قرب ، على حين لم يتخض غيارها بنفسه ... (٢٠) . وقد كتب « ألفريد دي فيني » قصيدته « موسى » دون أن يكون ثمة تطابق بين الشخصية - المبدع ، والشخصية - النموذج ، كما كتب على محمل طوه قصيدته « الغضب » ، دون أن يعنى هذا بالضرورة أنه قد ارتحل إلى هذه اللحظة وعانى بردها وتلجها .

اللغة ، فإن له جلوا اجتماعيا آخر يصوره هؤلاء ، فمنا كان العمل مستقلا عن واقع حياة الكاتب من حيث هو صورة « موضوعية في الإرتفاع والصياغة ، فإنه غير منبذ الصلة من هذه الناحية علما ؛ لأنه أولا وأخرا « تصوير لاتكاس الكاتب » ، ولا أنه قد يظل ، في واقع الأمر ، صورة يتراعى من ورائها واقع الحياة أو تشفى هي عه (٢١) . وقد لا نجد كبير عناه في اكتشاف الصلة الجميمة بين هذه « القصود التى يتراعى من خلالها واقع الحياة » و « وجهة نظر المؤلفاتى تتألمك من ثباتها عرضه ... » (٢٢) ، و « وجهه » التى يعدها « مندور » أكثر أهمية من « موضوع » العمل الأدبى نفسه ، بل إن تعبيرات « الصورة » و « وجهة النظر » طه لإبراهيم - من وشيجة قرابة بما أومأ إليه ملهم هذا الاتجاه - طه لإبراهيم - من حسابان الأدب بعمادة « ولابد النقد بخاصة ، « توجيهها » ، أو « رسالة » ، بكل ما يعنيه هذا أو ذلك من توكيد دور الأدب في تعميق الوعى الإنسانى ، شريطة أن يتجلى هذا الدور من خلال الكمال الفنى أولا وآخر (٢٣) .

(٣)

ولكن .. هل يقتصر تحمى الكاتب خلال عمله على هذا الانتماس الصورى الذى سموه « موضوعية الذاتية » ؟

دعنا نستيق الإجابة بأن نحدد موقع « البلاغ الأدبى » في منطقة ما بين المبدع والمتلقى ، ثم نناول - ترتيبا على هذا - تحليل طبيعة العلاقة بين المبلغ والبلاغ من جهة ، ثم بين المبلغ إليه والبلاغ من جهة ثانية . ويغض النظر عن أن العلاقة الأولى علاقة مراوغة بطبيعتها ، تبدر على استبعاد في الشعر الفنائى ، وقد توى من خلف أتمنة المواقف والشخصيات في الأدب القصصى والمسرحى ، فسوف نظل إشكالية الصلة بين التجربة الأدبية كإ يطرحها العمل ، والتجربة الحية كإ يعانيها المبدع ، إشكالية قائمة : فهل الأولى مجرد محاكاة للثانية ؟ أم أنها انتمكاس لها ؟ أم هي إعادة تشكيل يتخطى من الواقع نقطة مفارقة ؟

ويبدو أن هذا الرجل من اللقاد قد افترض في الأصل صحة الخيار الثالث ، بحيث لا يكون العمل الأدبى صورة للحقيقة الأولى أو حتى مجرد صدى لها ، بل إنه - في أدق مفاهيمه - إعادة تشكيل الواقع بوساطة التعبير الفنى ، وهو ما أشار إليه « مندور » صراحة في تناوله لقضية أمى نواس ودعوة التجديد في بناء القصيدة العربية « فدعوة أمى نواس - فيما يرى مندور - لم تكن من الناحية الفنية ضرورة حتمية ، وبخاصة أنها لم تعد أن تكون محاكاة للشعر القديم ، والمحاكاة أنطر من التقليد ، وقد يبدو منطقيا في النظر الأولى أنه لا يجد وصف الشوق إلا من كايده ، ولا الأطلال إلا من وقف بها فعلا ، ويبدأ قال أبو نواس ، ولكنه قول لا يمكن قبوله على إطلاقه ، ولا لأوجب أن يعيش الروائى أو الشاعر ألوانا من التجارب لا تتسع لها حية . ونحن وإن كنا لا نقول بأن الأدب كله

الشرطي بين المتابع والعمل الإبداعي أوضح من أن يحتاج إلى تفسير، وإن احتاج إلى احتراش واحد. وهو أن لويس عوض كان يشير إلى ذلك المتابع بوصفه مهذا غير مباشر لرواي التجديد التي حيت على الشعر العربي المعاصر، دون أن يعنى هذا بالضرورة آلية التأثير بين التجربة الحية والتجربة الأدبية.

(٤)

وإذا كانت علاقة المتابع بالبلد الأدي على هذا النحو من التقيد والمروافة، فإن علاقة المتابع إلى (الطلي) ببلد البلاد الأدي لا تقل تعقيدا ومروافة، والثالث الأدي - في منظور هؤلاء - لا يمدو أن يكون متعلقا، ولكنه متعلق من نوع خاص، إنه متعلق شحمته التجربة، وورفته أطر معرفية متنوعة، بعضها إيجابي، كإلمامه بتقلبات عصره وتراث أمته، وبعضها وقائي، كاستيعابه للمفاسد السلامة اللغوية والعروضية، ولكنه - بعد ذلك أو قبله - ممدو إلى أن يوقف كل هذه الأطر الموضوعية في تكون حاسة استشعار تغلف شديدة الرحافة والتعيز. لنسّم هذه الحاسة «باللوق التي» كما أساعها طه إبراهيم، «فهي هاد التصور الأدبية وتلوقها، والإحساس بما فيها من عناصر علمية، أو رقيقة، أو جلية، أو ضوئية...» (٣٢)، أو لتدريجها ضمن مصطلح «التأثير» كما دعاها مندور ليا ينقله عن «لاسون»:

مفاديات التأثير هي المنهج الوحيد الذي يمكننا من الإحساس بقوة المؤلفات وجعلها؛ فلنستعمله في ذلك صراحة، ولنعرف كيف يتميز وتقدمه وتراجعه ونفذه، وهذه هي الشروط الأربعة لاستخدامه... (٣٣). وشأن النقاد في هذه الحالة هو شأن من لا يستطيع إدراك طعم الشراب أو الطعام ما لم يتلوه؛ ولا يفهم عن هذا التلوق أي تقرير خبري أو تحليل كيميائي. وقد كان مندور في تطبيقاته النقدية أمينا على أكتافهم شهادة الألفة، نفس الاحتكام إلى اللوق الشرطي الذي تلاصقه الظروف الأوبئة: التمييز والتقدير والمراجعة والمحسوبة. ومن بترأ تحليله لشاعرية مطران من خلال تحليله لفصيدة الشاعر في معركة «بيتا» بين فرنسا وبروسيا سوب يلحظ الأحكام المعيارية في مثل: «الفصيدة التصويرية الرائعة»، و«الدرس الأخلاقي الرفيع»، ثم الاستفهام التقريزي الذي لا يخلو من إصجاب: «أو ما ننص فيها دعوة إلى مجرد الأحرار الذين يصيح بهم شهدائهم لكن يطهروا قلوبهم من وطء أقدام الأعداء الفاسقين» (٣٤). بيد أن هذه الأحكام الدوقية لا تلبث أن تجد إطارها الموضوعي حين نتذكر أن النقاد لم يصل إلى هذه النتيجة إلا في ضوء ما صدر به ذلك التحليل من أن مفتاح الأداء الفني لدى مطران يكمن في «ملكته المركبة»؛ «فمن الصعب أن تفصل في شعره بين عناصره الفنية المتداخلة، لأنه يصدر في هذا

وقد فهم بالطبع أن دعاء هذا التيار النقدي إن نفوا مقولة التلازم الضروري بين التجربة الحية والتجربة الأدبية فأنهم لم يستبعدوا - بداية - تأثير الأولى في الثانية إن وجد مثل هذا التأثير. وقد درس مندور شعر خليل مطران فأكد «أن بعض حقائق حياته الخارجية لا تخلو من تأثير على مادة شعره وصورة...» (٣٥)، بل إنه مضى إلى أبعد من ذلك حين استشف من وقائع حياة الشاعر ما يبيء إلى مروره بتجربة حب عاشر، وأن خياله هذه التجربة وأثارها وجراحها تترقق خلال الكثير من قصائد الشاعر، وبخاصة في عمله المميز «قصة عاشقين». وهذه المقارنة نفسها بين التجربة الحية والتجربة الأدبية يقيمها مندور حين دراسته لإبداع الملائن الذي «دوّن في مؤلفاته الشعرية والنثرية كل ما أصابه في حياته» (٣٦)، وإلى تترق الصلة في أدبه بين الحية والإبداع، وبين الحديث وتصوره، حتى لنخرج من مؤلفاته بتاريخ حياة رائمة... وثيقة الاتصال بإنسانه الأدي، وحتى ليعتبر الملائن نسيجا وحده (٣٧) في اتمكاس حياته في أدبه؛ فهو أدب شخصي لا موضوعي، ومع ذلك يصير بالحقائق الإنسانية الصالحة... (٣٨)، وأبرز هذه الحقائق قدرته على «اللامعة بين صورة أدبه ومضمونه» ففى اليوم الذي تغيرت فيه نظرتي إلى الحياة وطريقة إحساسها بما يحكمه عليها، تغيرت صورة أدبه ومضمونه من الشعر إلى النثر... (٣٩)، وهل ثمة ما هو أدل على طبيعة تلك العلاقة الجدلية بين حساسية الملائن وصورة أدبه من تلك السخرية التي تغلف إبداعه على تنوع أجناسه الفنية؟ وقد كانت تلك الحساسية خلية أن تنتهي بصاحبها إلى العقم والعمى كما انتهت أعت لها بعد الرحمن شكرى، أو أن تقوده إلى تركيز الذات كما قلدت العقاد، أو أن تضفي به - كما حدث في الواقع - إلى الانصراف على النفس والوجود بالسخرية والاستخفاف والتعالى عن ثريات الحياة وسناسفها.

وباستطاعتنا أن نمضي في حشد المزيد من شهادات نقاد هذا التيار عن العلاقة الحميمة - وإن لم تكن ضرورية - بين تجربة الإنسان وتجربة المبدع، ولكننا نقتنع في هذا الصدد بموقف لويس عوض في درسه لشعر السياب غداة رحيله في الخامس والعشرين من ديسمبر سنة ١٩٦٤؛ فهو يسوق مفتحا تصويريا لازمة الشباب العربي المتكفف على مشارف الحرب العالمية الثانية وإيمانها بكل ما يكتنف هذه الأزمنة من قلق وتوتر يصف بالقلب والروح والياطين، و«حين وضعت الحرب أوزارها كان السياب قد قارب العشرين، وحين سن الغيان الفكري والمناطق الذي ير به الشباب عادة، فبا بالاك بنفس مفردة الحساسية كنفس بدر شاكر السياب... هذا هو القلق الأعظم الذي عاش فيه شباب ذلك الجيل، وهذه هي الأسئلة الخطيرة الرهيبة التي طرحها عليهم الحياة في تلك الفترة، وهي فترة تكويهم القلق والنفس، فلم يكن بد من أن يتأثر تكويهم الفني بهذا القلق الأعظم، فتمردوا على الفن الموروث عادة وصورة...» (٤٠). وهذا الربط

المصور « نجحت الدعوى في حينها ، وأضاعت البسمة في ثغرها ، وصفت قلبها طربا ، ومن دمعه فضلت الدر في تاجها الجديد ... »^(٣٦) . أتوانا من ذلك الممثل المسرحي فذاتته أمام إيمانه جديدا إلى إسارة الشعر ؟ وألا ترى في تلك الإيمانه من ملامح الانتباهية أكثر عما فيها من مظاهر الموضوعية ؟ ثم دعك من هذا وذلك وننقل تلك المهاد الفلسفي الذي وظأ به الناقد لذلك الفتح الشعري الجذلان ، والذي كاد به يبيع عبد الصبور بإمارة الشعر : هذه الفلسفة الإيجابية التي اهتمت إليها صلاح عيد الصبور هي أن خلاص الإنسان لا يكون إلا بالموت أو بالحلب ... »^(٣٧) ، وسل نفسك : هل تجد كبير اختلاف بين استخدام مفتاح « الخلاص » في تناول شعر عبد الصبور ، ومفتاح « الملكة المركبة » في تناول شعر مطران ؟ وأليس اليون قريبا بين لؤلؤها وثقلها فيما يتعلق بفكرة « المفاتيح الثقلية » ، بغض النظر عن نوعية هذه المفاتيح وتفصيلاتها ؟؟

و عبد خنيس هلال ، كان أكثر مباشرة في طرح هويته النقدية من خلال طرحه لطبيعة العلاقة بين البلاغ والمبلغ إليه ، أو المبدع والمتلقي . وتجلت هذه الهوية فيما دله « بالمبلغ الوصفي » في النقد الأدبي ؛ هو « المبلغ الذي أراه وأدعو إليه » نقد أمهاتنا الأدبية ؛ وهو المبلغ الأولي فنتاجنا الأدبي ، بخاصة في أدبنا المعاصر . . . ومثل هذه الدراسة الوصفية توفر الحرية الفنية للعمل ، وتدعم نظرات الناقد بما تتيج له من رؤية موضوعية قد تظهر فيها قدرته على التمثل للشعر ، وهي السبيل بعد ذلك إلى إثراء العمل الأدبي ونفوذه في الجمهور ، بقصد صلاته بقرائه ، وممازنتهم على الفهم ، وإشراكهم في الحكم من بصيرة . سواء انظروا بعد ذلك مع الناقد في حكمه النهائي أم خالفوه . . . »^(٣٨) .

وعلى الرغم مما يبدو في هذا القول من تحجيم لدور اللوق ولإمناش لفعالية « الدراسة الوصفية » و « الرؤية الوضوعية » ، فإن هذا أو ذلك لا يضي إنكار قيمة وصف المزاج الفني لدى الناقد بقدر ما يعنى « تأطير » هذا المزاج في قالب من « الحيدة » و « الموضوعية » للمستعتمتين من طول غائلة الناقد لميرون الأفعال الإبداعية ، واستشرافه للقيم والأقنوم الجمالية التي تنبض عليها . أما استبعاد الفعالية الذاتية للناقد على إطلاقها لمر لا تنفصع هذه لفكرة الألفة ، فضلا عن تصاحبها مع شهادة صريحة « بأن كل ناقد - كما يقول هلال - له حظ من هذا التأثير المباشر . . . وله نصيب من الإحساس الفني ، حتى أكثر التفاد لتبعات اللوق والنتاج ، إذا كتبوا على تجارب فنية يعتد بها . . . »^(٣٩) .

(٥)

وإذا كان هذا هو تصور ذلك الرجل النقدي لمعية العلاقة بين : المبلغ « البلاغ الأدبي » - المبلغ إليه ، بكل تجليات هذه العلاقة وتعدد مستوياتها إبداعا وقراءة ونقدا ، فإن لنا أن نتساءل عن

الكسر من ملكة مركبة تجمع بين القصص والدراما والتصوير ، فنجدله يجمع في القصيدة الواحدة بين اللوحات الواسعة المليئة بالحركة والحياة ، وبين الصور القوية للشخصيات التي يصنعها من واقع الحياة أو من تصورات خياله الخلاق ... »^(٤٠) . ولا معنى لهذا سوى أن الناقد يوضح حكمه النقدي ، ثم يكون تحليله برهنة ذوقية على ذلك الحكم ؛ أي أنه يبدأ بالعلم ليتمشى إلى الخاص ، وبالمزك ليضفى إلى البسيط ، ولما كانت وجهة نظرنا إلى طبيعة ذلك التوالى ومد منطقته ، فإننا لا نستطيع إلا أن نعتزف بأن ذوقية متلود في خطابه النقدي كانت ذاتية موضوعية .

أما لويس عوض فلا يمتنع التصريح برأيه في طبيعة العلاقة بين البلاغ والمبلغ إليه ، أو بين المبدع والمتلقي ، ولكنه في سلسلة تطبيقاته ، وبخاصة التي صرفها إلى إبداعات السياب وعبد الصبور ونجيب محفوظ ، يوظف من المداخل والمفاتيح النقدية ما يفتلك لفناً شديدا إلى إيمانه بدور اللوق الموضوعي في التجربة النقدية ، وإن كان لا يجهل من هذا اللوق مقدمة للحكم المياري بقدر ما يتخذ منه مهادا للتفسير والتأويل ، إذ ما - في تجربة لويس عوض - يشكلان حموى اللوق النصي غير تشكيلى . إليك تفسيره : اختلفت أمه أو أقتن - لجوهر التجربة الشعرية في « أنشودة المطر » وتمثل جرعة « الذوقية في هذا التفسير : « في قصيدة أنشودة المطر يعبر الشاعر عن الجذب والعزم الشامل في حياة العراق ، باستغلال صور الجفاف والعشش وانقطاع الخبز عن الأرض ، ولكنه في الوقت نفسه يوحى بتجمع البروق والرعد والغيوم الثقيلة بالأعطار بين جبال العراق وروق ودياته . . . وهو حين يستعمل قصيدته يتكلم بلسان العائش للولان ، فيندب بليلقاع من أصلب ما ظهر في الشعر العربي قديمه وحديثه ... »^(٤١) . ويغضى النظر عن الأثرية التعميمية الواضحة فإنك لا ترى مناسبا من الاعتراف بمسمة ذوقية - يرفدها نهر ثقافتى لجب - في تأويله لنادر الثورة الوشيجة ومظاهرها ؛ بل إن ناقدنا لا يتحرج من أن يقرن أحكامه النقدية - صراحة - بغير قليل من الاحتراسات الذاتية ؛ فهو يؤكد أهمية قصيدة السياب « أمام باب الله » ، « لأن إيقاعها وكثيرا من صورها ، وتوابعها ، قد أثر في اعتقادي بصورة واضحة في عذابات صلاح عيد الصبور وإلى حد ما في إقامات أحمد حجازي ... »^(٤٢) ، وهو يعمل لعبة الرضا والتسليم التي خلفت لمة الشاعر في « منزل الأتقان » بمقتضى من اهتمت إلى المناطق الأعظم الذي لا تنفك قرآنيته بمجئيس العقل البشرى ، « وما ذلك في اعتقادي إلا نتيجة لإحساس السياب بأن نهايته قد اقتربت . . »^(٤٣) .

وشبيه بهذه الأثرية الذوقية في تناول العمل الأدبي ذلك المداخل الذي ولج منه الناقد إلى عالم صلاح عيد الصبور ، فهو مدخل واضح ذاتية ، يستعين فيه ببعض الرموز الميتولوجية « كريكات الفنون التسيم » ، و « أرغول حاي » ، لكن يقترب بما إلى « ردة الشعر » التي ظلت في حداد منذ أن مات شوقي حتى جاء عيد

ولكن ، حذار أن نفهم من إتخاذ الصياغة نقطة ارتكاز للنقاد - فضلا عن الأدب - أية مغاضبة أو ازدواجية بين ما يدعى الشكل وما يدعى المضمون ، فواقع الأمر أن ما دعه متنور - بالأسلوب - ليس إلا طريقة في التأليف تأخذ في حسابها « التعبير والتفكير والإحساس على السواء » . وحتى حينما تعرضت هذه النظرة - فيها بعد - إلى قدر من التطور بمهجة تنمى للنشأ السياسي والاجتماعي ، والتفتت النقاد إلى ما دعهما بالتأليف « الخيال » و « العاطفة » و « الفكر » ، وهي تأليفهم قد لا تبدو المسحة الصياغية فيها واضحة ، فإن المركب الذي تتدغم فيه هذه العناصر مجتمعة لا يبدو مقطوع الصلة بالطريقة أو « الأسلوب » الذي رأى فيه متنور منذ بوكاريه التقنية حجر الزاوية في النقد والإبداع على السواء ، « فـ الخيال هو الذي يثير عاطفته ، يضيء طرانه - في قصائده القصصية والدراماتيكية ، حيث نراه يتصور المواقف والأحداث والشخصيات ، ثم يتعلم بما تصور ، ولكنه لا يترك الخيال ولا لمخاطبة المتان ، بل يخضعها لمعلمه وتفكيره .. »^(٣٧) .

وليس عرض يتعرف صراحة بتأثير متنور في هذه الناحية ، تنمى الإيمان بأن قصارى العمل الأدبي أن يثير بفضل خصائص صياغته شيئا من الصور والانفعالات والمشاعر . ويبدو أن كفة الميزان لدى لويس عرض كانت - في بوكاريه - تميل لصالح « الخلق » ، فكان لمتنور فضل إقامة ذلك الميزان ، والوصول « بالثقة » - الصياغة ، و « المثال » - الانفعالات والمشاعر والأفكار ، إلى حالة من التكاثر : « متنور هو الذي حقق إحساس - مكملا يقول عرض - بالخيال ، وفقرى التفاني إلى الجانب الشكل في الأدب والفنون ؛ فقد كنت قبل أن أعرفه أشد انشغالا إلى مادة الفن ومضمونه من أي صورة الفن وشكله ، أي إلى ماذا يقول الفنان وليس إلى كيف يفعله .. »^(٣٨) . ويبدو أن أثر هذا الانشغال إلى الجانب الشكل لم ينجف صداه بتوالي السنين ، فعل الرغم من أن معرفة الرجلين ، أحدهما بالآخر ، تعود إلى الثلاثينيات ، فإذنا نقرأ للويس عرض في السنينيات إدانة لتلك الاتجاهات النقدية والأدبية المجرمة ، التي تتلذذ بأن الأدب للأدب ، والفن للفن ، بنفس قدر الإحادة التي يوجهها لتلك المدارس التي تجعل من الأدب والفن مجرد أدوات ، لأن كلا الطرفين يؤدي في النهاية إلى « قسم الرعدة القائمة بين الشكل والمضمون »^(٣٩) . وصحيح أن لويس عرض لا يوضح - على وجه التحديد - طبيعة هذه الوحدة وتوعية الإجراءات الفنية التي تنضج إلى تحقيقها ، ولكن تطبيقاته التقنية قد تلتى بعض ملامح هذه وذلك ، فهو في تناوله لشرح السبب يستعين بالتفسير الأسطوري الرمزي ، فطامه « أن أهم الإضافات التي أضفناها السبب إلى فئة الشعر العربي توسعه في استخدام ما يسمى حلة بالإشارات الكلاسيكية ، أي التراث .. »^(٤٠) ،

سواء كانت هذه الإشارات يونانية أو رومانية ، وسواء كانت هذه الرموز آشورية أو بابلية أو عربية . ولكنه في تناوله لشرح حيد للصبر لا يلود بمثل هذا للدخول الأسطوري الرمزي ، بل يلجأ إلى فكرة « المقتضب » التقنية التي تلخص نظرة الناقد بغير ما يتلو

تصورهم لملاحة من نوع آخر ، تعق الملاحة بين العناصر المكونة للعمل الأدبي ذاته ، سواء تصورها مكونات هذه الملاحة دالا ومندولا ، أو شكلا ومضمونا ، أو مستويات تتعدد فيها وجوه الصياغة لتنتج من الدلالات ما يتناغم وتصد هذه الوجوه .

ونقطة البدء في هذه الملاحة - من منظور هذا الرجل - تتمثل في الإيمان بدور النسق الصياغي في تكوينات العمل الأدبي ، وقد قلنا « النسق » ولم نقل « المخطط » ؛ « لأن المخطط ذاته لا يوصف - كما يرون - بالحسن ولا بالقيح ، وإذا عرض له ذلك بتسجيمه مع ما حوله من الأنماط ، ووقعه في تضاعيف النظم والتركيب »^(٤١) . ولأن « النسق » هو محور الارتكاز فإن بهر الناقد ينبغي أن يتركز على خصائص ذلك النسق بكل عناصرها التصويرية والتفكيرية والشعورية ، ويعني ذلك أن « النسق » أو « الأسلوب » ليس مادة كلاسيكية وحسب ، بل هو طريقة في الأداء ، وينبج في الإجراءات الأدبية ، يلتفت كل مستويات القول (عبارة وفكرة وصورة) في « إضافة واحدة » ، ومن ثم يخلو هم الناقد « دراسة الأساليب وتجزئها » ، وذلك على أن تفهم لفظة الأسلوب - على حد تعبير متنور - بمعناها الواسع ؛ فليس المقصود بذلك طرق الأداء اللغوية وحسب ، بل المقصود منحى الكاتب العام ، وطريقته في التأليف والتعبير والتفكير والإحساس على السواء ... »^(٤٢) .

ونريد هنا أن نبيه إلى أمرين لا يخلو من أهمية ، فمن الواضح - أولا - أن متنورا حين يتجه إلى الأساليب يشير - من ناحية - إلى ما ينبغي أن يركز عليه الناقد من تميز الأساليب - أو الانساق - وتحليلها ، ولكنه يلمح - من ناحية أخرى - إلى ما به يكون الأدب أدبا ؛ فهو لا يكون كذلك إلا بفضل خصائص صياغته . قد تثير هذه الصياغة فيما فيها من الصور الخيالية أو المشاعر والانفعالات ، ولكن يظل الشرط الحاسم في إيراد أدبية الأدب هو شرط الصياغة بكل مستوياتها .

ومن الواضح - ثانيا - أن أصول هذا المنحى في نقد « متنور » تعرض بجلودها إلى فترة تكوينه الأولى . وصحيح أن نظرية الألفة تقع في أوطاس صوره النقدي ، ولكن بولنديها تبدو جلية في رائدتين مبكرتين ، بينهما من مظاهر الظاهري بقدر ما بينهما من الوشائج الداخلية . لما الرائد الأول فهو تراث حيد المظاهر الجرجاني الذي ولع متنور بفلسفته اللغوية ، ومنهجه الذي يرى في اللغة مجموعة من العلاقات ، وأن الألفاظ وسعها لا تفيده حتى تتألف ضربا خاصا من التأليف ، ويُعدد بها إلى وجه دون وجه من التركيب والترتيب ؛ وهو منبج لا يبعد كثيرا عن المنهج « الفيلولوجي » الذي بدأت الآداب الأوروبية تأخذ به منذ بدايات القرن التاسع عشر .

وأما الرائد الثاني فهو منبج الناقد الفرنسي « جوستاف لاسون » في البحث الأدبي ، وهو منبج يعزل كثيرا على مسلكي « الأساليب » و « الصياغة » ، ويجعل منها محوري العملية الإبداعية والتجربة النقدية جميعا^(٤٣) .

لا يتجزأ ، بل لعل هذه النظرة من أكثر النظرات اتساقا مع طبيعة الدرس الأدبي الحديث ، إنما الغير- كل الغير- في أهم تصورا ذلك « الكل » حاصل جمع الطرفين : الشكل + المضمون ، وهم ما يدعوا من الشكل (أو الصياغة) إلا ليصلوا عن طريقها إلى ما أسموه « بالافتكار » أو « للمشاعر الإنسانية » أو « الدلالة الاجتماعية » ، وفي كل الحالات كانت الثنائية في مكونات العمل الأدبي تترامى- من حيثهم- خلف قناع من الإيمان بوحدة العمل الأدبي .

إنك لن تجد الآن سوى قلة قليلة ، تلك التي لا تزال تؤمن بالفصل التقليدي بين الصياغة الفنية وبقية الفكرية ، أو بين شكل العمل ومضمونه ، ومع ذلك فالاختلاف مع هؤلاء ربما كان أهرن من الاختلاف بين تلك الكثرة التي تنزع على وحدة هذا العمل ، لأننا في هذه الحالة الأخيرة مضطرون إلى مواجهة ملغج عدة من المملجة التقليدية : من يبدأ من المضمون ليرى كيف صاغه المبدع ، ومن يبدأ من الشكل بغية الوقوف على مستويات الأداء وآوران التعبير وملاحها الفنية البحث ، ومن يفهم الوحدة المشار إليها- كما فهمها أصحابنا- بوصفها حاصل جمع الطرفين ، معتقدا بذلك أنه قد أُرسي وحدة العمل الأدبي حين استقرى كل عناصرها ، فقامعها بهذا التعبير الكمي الاستقصائي ، وهو تعبير يفترض نوحا من التقابل بين الشكل والمضمون حين يوزاى بينهما على هذا النحو ، مع أن الفارق بينهما- فيما نرى- ليس فارقا حقيقيا بلقر ما هو فارق منطقي بحث ، ومن ثم فالمعلقة بينهما وبين العمل الأدبي ليست علاقة الجزء بالكل ، وعلاقة أولها بالثانيها ليست علاقة النظرف الخارجي بالمظروف الداخلي ، ولا هي علاقة الكيف بالكم ، بل إنها علاقة جدلية يمكن التعبير عنها من الناحية الجمالية الخالصة على هذا النحو الذي صاغه « هيجل » حين قال : « ليس المضمون إلا الشكل حين يتحول إلى مضمون ، وليس الشكل إلا المضمون عندما يتحول إلى شكل »^(٦١) وهو قول يبدو أهميته في أنه يلحظ ما بين هذين التصورين من طبيعة التفاعل الدائم والتوتر المستمر .

(٦)

ومع ذلك كله ، يلذكر هذا الرصيل- نكاد نقول : التبار- التندى ، أنه ولو لم يلحظ آليات التفاعل المتجع والجدل الخلاق بين ما يدعى بالشكل وما يدعى بالمضمون ، يرغم إيمانه بوحدة كليهما ، فأنه كان حرصا- كل الحرص- على تركيز فئة العمل الأدبي وتمتين جلالته . وأبرز الأمثلة على ذلك موقفان له يلزاه علمين من أعلام أدبيتنا بصفة عامة ، وأدبيتنا المسرحي بصفة خاصة .

● الموقف الأول كان يلزاه مسرحيات توفيق الحكيم ، وعلى وجه الخصوص ما يتعلق بالمدى الذي بلغت الشخصية في هذه المسرحيات من الحيوية واكتيال البناء . وقد كان متدور- منذ أواخر العقد

للسنة المبدع في عبارات مختصرة : الخلاص بالوقت ، الخلاص بالحلب . أما حين يتناول مسرح يوسف إدريس فلا يسفه التعبير الأسطوري ، كما لا يهنيه فكرة الملتجج ، ومن ثم نراه يقترب من موضوعه عن طريق الرجوع إلى « التابع » ، نعتي تحليل فنية يوسف إدريس يبرزها إلى عواملها الأولية : ضوارة اللون والأحياء ، والساعة والعيد ، يرتد إلى سيد الكوميديا « أرستوفاتيس » ، أما تداعل الحلم والحقيقة فيعود إلى « بيرانديللو » ، كما أن مشاهد الانتظار والانتصار لا تخلو من استيعاده لبعض ما رسمته ريشة صمويل بيكيت^(٦٢) ، وفي هذا كله تتجلى بعض قسبات التطور الجلي لآل بتظرية النقد لدى لويس عوض ، وهو التطور الذي انتقل به النظرة إلى شكل من أحدث أشكال النقد المعاصر وأكثرها تمهيدا ، نعتي بذلك ما يعرف بالنقد المعاصر .

وعمد غنيمي هلال لا يكتم إصجاه بهذا الغرب من « النقد المعاصر » ، فلا سبل إلى النقد المتمر- في نظره- إلا بذلك التوجع من المغارة إلى حدود ما تحليه طبيعة النص الأدبي . وفي هذه المغارة يتضح ارتباط النقد بفلسفة الجبال ، فهذه الفلسفة دعامة النقد ، على أن تكون نظرياتها المختلفة مرتة تشرح ولا تقرض ، وتبين ولا تقيد ، وتدل بإيجازها على دقائق جالية دعائتها التلوق الخاص بكل نص ، وإن تكن هذه الملتاق الجالية بدورها ليست مقطعة الصلة بما عسي أن تنف عنه من قيم إنسانية ، « فمعي صدق التصوير وعمل فلأبد أن بين من المشاعر والأفكار الإنسانية » ، لأن « القيم الإنسانية مرتبطة بالقيم الجالية على أساس الإيحاء لا التصريح ... » ، ود الجانب القلي في الأدب الموضوعي ، حق كملت التجربة فيه وصدقت وصحت يلذرك مؤلفها مسائل عصره وتحاوله معها من حرية ووحى ، لأبد أن يترامى من مضمون إنسان وزمة إنسانية ... »^(٦٣) .

وانطلاقا من هذا التكافؤ في معادلة الشكل والمضمون يدين « هلال » هؤلاء النقاد الذين انطلقوا في تقويم مسرحية وشاد رشدي « لعبة الحب » من ناحية الفكرة دون ربطها بالبناء الدرامي ، بطل ما يدين أولئك الذين انطلقوا من ضبط البناء الدرامي دون أن يربطوه بضبط الإقناع التصوري ، وما تلك الملهمة- في الحقيقة- إلا ضرب من الكوميديا الرتية ، يسير بين خطين متوازيين من الرجال والنساء تحفلي الطيفات والأصهار والفتايات ، دون أن يكشف عن أبعاد نفس ذات قيمة ، ودون أن يوحى- بالتالي- أية إيمادات إنسانية أو اجتماعية . « وإذا قرنا هذه المعطيات القديمة- هكذا يشرح هلال نتائج السابفة في تحليل ذلك العمل- كي توضح منهجنا في النظر إلى تضامن العمل الفني في شطريه من الشكل والمضمون ، بحيث لا يصح فصل كليهما عن الآخر من ناحية الوظيفة الفنية التي يؤديها بوصفه كلا لا يتجزأ ... »^(٦٤) .

ولا ضير- بالطبع- في نظر هؤلاء إلى العمل الأدبي بوصفه كلا

وحق لتلك مواقفها أن تكون قطعاً غنائية قائمة بذاتها ، لا أجزاء من مسرحية ، على نحو ما نلاحظ في مونودرامات كليونترا وأنطونيو ، أو وادي الدم ، أو أغنية الترياد .. (٢٥١) .

ويشير محمد غنيمي هلال إلى اللحن نفسه في شعر شوقي للسرعي ، وهو أنه « يكثر فيه الغنة » ، بل لعله يتوقف عند المشاهد نفسها التي سبق متدور فأراها نغمة بالغنائية ، ولكنه يغني فيفصل ما أجمله متدور من آثار مليلية لعله الغنائية ، فلهلك « يختلف الشعر المسرحي عن الحديث في تطوره ، ومن إبحاركم تصوير الشخصيات ، بل إن هذه الغنائية تلقف بالحديث أحيانا ، وتغنى بالوحدة الضمنية الضرورية ، وبالحركة الدرامية في المسرحية .. » (٢٥٢) . ومعنى هذا الموقف وسابقه أن غنية العمل الدرامي وإحكام بنائه التي بالأهتام من بلورة الفكرة مجردة ، مما كانت قيمتها ، وأن جمالية الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه العمل مقدمة على جمالية اللغة ، حتى ولو كانت شعرا . ، وأن العبرة - في نهاية الأمر - بالجانب التقني ومدى دقة في الإيحاء بما يحس أن يشف عنه من دلالات إنسانية وفكرية وبيدانية .

ولكن هذه الثغرة في الجانب الفني من مسرحيات شوقي الشعرية لا تدفع بالناقد - نقي هلال - إلى رفض الشعر - عل إطلاقه - لفة للعمل الدرامي ، لأن درجة توفيق شوقي في مسرحياته لم ترعهم بحظه بما هو شاعر ، ولا بلغة شعره المسرحي من حيث هي لغة ، بل ارتفعت أساساً لمضى قدرته على الموازنة بين هذه اللغة وبقية العناصر الدرامية ، أي بمدى مسرحية هذه اللغة وخطها من الطلاقة الدرامية ، وهي طلاقة يختلف فيها النقاد كما قد يختلف فيها الشعراء ، أما الشعر في ذاته فلا يمثل عائقاً أمام التوفيق الدرامي ، بل إن تاريخه في المسرح أعرق من تاريخه في الشعر ، فضلاً عما يتجه للمسرحية من استغلال إمكانات اللغة في أتم صورة وألوانها تأثيراً ، إذ يوصي الشعر الجيد المستوفى لطايبه الدرامي بالابتكار والمشاعر الملقدة ، بموسيقاه ، ثم يصوره على الأصح ، ولا يتنازل الشعر - في المسرحية الشعرية المحكمة - مع الواقعية إذا فهمت فيها رصياً ، وإذا أُلغى المؤلف من طلائع الشعر الفنية في داخل النطق الدرامي لا يتعدله .. (٢٥٣) . ويحل أن غنيمي هلال - في هذه الفكرة بخاصة - متأثر بنظرية ت. س. أليوت فيها يمس علاقة الشعر بالدراما . وقد نعى أليوت على الواقعيين أنهم حل حين يتقون الشعر من حقل الأداء المسرحي نرى التنازع العلنيا من آباء المسرح الحديث ، مثل « هنريك إبسن » و« لوتون تشيخوف » يضيفون ذرعا بمحلولية اللغة الثرية ويتصلصل مداهم صورا ومفردات (٢٥٤) .

وتتبدد نظرة متدور إلى طبيعة اللغة المسرحية بعيد جمالي عام ، هو أن الشعر تصوير على حين أن النثر تعبير ، « فالنثر يوجه عام سير نحو هدف ، هو التعبير عن مكتون الفكر أو إحساس القلب ، وهو لذلك وسيلة لا غاية ، أما الشعر فنن جميل في ذاته ، يقصد إلى خلق الصور الجمالية لولا ، وبالن تعبير فيه في المرتبة الثالثة ... وصل هذا النحو يكون الشعر أصح للوصف والتصوير منه للتعبير والإيضاح اللذين يتطلبهما الأدب المسرحي .. » (٢٥٥) ، وهذا

الساس من هذا القرن - من أوائل من نهوا إلى أهمية الحوار في أدب الحكيم ، وأن الحكيم لم يستعمله وسيلة درامية فحسب ، بل أراد استغلاله وسيلة مطلقة للتعبير غير مقيد بغنية المسرح . وأما كانت وجهة النظر إلى قيمة الحوار في العمل المسرحي ، فإن موطن الجدل - بحق - يثقل في اقتناع الحكيم بأن يجعل للحوار قيمة أدبية محضة ، بحيث يقرأ على أنه أدب وفكر حتى ولو لم يمثل ، وهو مطمح ، « لا يزال الغموض - كما يقول متدور - يكتنفه من أطرافه ، فمن المؤكد أن الحكيم لم مسرحياته لم يقصد إلى كتابة مجرد حوار فلسفي ، وإنما قصد إلى كتابة نوع خاص من المسرحيات ، وليس بمعقول ألا تكون فكرة التمثيل حاضرة في ذهنه وقت كتابة هذه المسرحيات ، ولا لا قسمها إلى فصول وناظر ، ولا حله لها مكانا وزمانا .. » (٢٥٦) .

ويربط متدور بين هذا التركيز الفني على الحوار وإعمال الجناح الآخر من جناس الأداء الدرامي ، وهو طاعة الشخصيات والفكرة على بث زعم الواقع في شرايين الشخصيات الدرامية بحيث تبدو مقنعة ومؤثرة ، « فالنقص الواضح في مسرحيات الحكيم الدلنية هو في خلق الشخصيات وتحديد أبعادها وتحميلها عبء الصراع الذي يجريه داخل اللحن البشري ، فالشخصيات في مسرحه اللغوي لا تدمج نايضة منفصلة بالصراع متفجرة به ومؤثرة فيه . وهو نفسه يعترف بأنه قد جعل المثلين أفكارا تتحرك في اللطق من المعاني ، مرتلية أبواب الرموز .. » (٢٥٧) .

ويجعل محمد غنيمي هلال من تفتت القوي الدرامية إلى رموز سببا لا لضعف الشخصية فحسب ، بل لانهايار البناء المسرحي كله ، لأن روابط الحيوية تصبح أقرب إلى التجريد ، ومن ثم « تفقد المسرحية بنيتها الدرامية ، وحركتها الحيوية وقوتها في الإقناع .. » (٢٥٨) ، ولا يقتصر الأمر على ذلك بل إن فقدان الحيوية والإقناع والدوران في إطار التجريد الواضح يغني إلى شحوب ملامح الصراع الدرامي وتقلص بواحه ، حتى لتضحي الشخصيات أشبه بلمس مشلوبة بخيوط صناعية ، قدرها وحركتها مرهونة بأصابع مبدعها ، يسطعها ويغيبها كما يشاء وقتها يشاء .

● أما الموقف الآخر لهذا التيار في توكيد فنية العمل ، وتوثيق صلة هذه الفنية بجماليات الجنس الأدبي لا بمجرد جماليات اللغة ، فقد تجل بوضوح في قراءتهم لأعمال شوقي المسرحية . وهم يتفقون - بانى - على أنه - على ما يتمتع به شوقي من ملكة إبداعية عالية ، وقدره فائقة على امتلاك ناصية النظم الشعرى ، ولكهم - من بعد - يختلفون حول المدى الذي استطاعه المبدع في الموازنة بين هذه الملكة ومقتضيات الصياغة الدرامية - فهو - أي شوقي - قد أقحم عناصر دخيلة على عصر الدراما حين مسح - أحيانا - بمشاهد قصصية ووصفية لا تتضح ملامحتها بالتبج الدرامي ، وهو - أيضا - قد صيغ الأداء الدرامي بمسحة غنائية هي وإثارة من الفن الشعري الذي كان فارس حليته ، « وألقى لم يستطع التخلص من طابعه الغنائي » (٢٥٩) ، حتى لكان مشاهد مسرحياته « قصائد شجية » ،

كلا البلدين يرفضون استخدام هاتين الملهجتين فيما يكتبونه شعرا ونثرا، وقصاوى ما يفيدونه منها، وما يمكن أن يسترشد به كتعب الأدب الموضوعى لدينا، هو استنارة بعض التغيرات الشاعرية، أو بعض الدوائر الكلامية الدارجة التى تمثل للشخصية المتعارفة « ما يشيع الطلقة التى تحدد اليعد الاجماعى أو النفسى .. » (٢٧٥) .
والذى لم يذكره مندور أن تدجين هذه العبارات والدوائر فى سبيلها القصيح، يفنى بالضرورة إلى إضمارها حركة هذا السياق، الأمر الذى يفنى عنها كثيرا من أصباغها العلمية .

وأصحاب هذا الاتجاه لا يقولون - أساسا - حل فكرة المقارنة بين القصصى والعلمية، ومن ثم المقابلة بينهما من حيث الصلاحية . وحتى مندور حين أودأ إلى مواءمة النثر العلمى للقصصية العربية جعل ذلك خاترا فى نطاق « الرجحان، مرة - والاحتمال، مرة أخرى ؛ فذلك أن لكل من اللغتين - فى نظره - جمهوره، ولكل منها مجاله، كما أن لكل منها وسائله . وإذا كان الأدب القصيح مجال استخدام الأول، فإن الأدب العلمى مجال استخدام الثانية، ومن هنا تبدو المقابلة بينهما دون أساس حقيقى، لاختلاف المجالات والوسائل، فانبعاث من نوعة الظفى الذى تنزع إليه كل منها . وقد يمكن التسليم - فيما يجب هذا الرجل - بأن العلمية أكثر رواجيا فى شئون الحياة اليومية، وأن هذا الراج قد أكسبها قدرا من الثراء فى قرائن الاستعمال وظلال الدلالة وتوليداتها، غير أن هذا الراج لا يعلم نظريا له فى مجالات كثير من الأمم والشعوب، ويرغم ذلك - لا يدور بهل واحد من نفاهم وتكبيهم أن يفرض حله للملهجات فرضا، بدلا من القصصى، أو أن يعمل إضمارها صراع مع الأخرى لتستبدل بها، بل تركوا الأدب العلمى يسير مع الأدب القصيح، دون صراع كل منهما مع الآخر على البقاء .. » (٢٧٦) .

والتناقض الحقيقى - فيما يرى هؤلاء - يتمثل فى اتخاذ مبدأ الواقعية دريعة للحكم بسجن القصصى، من حيث هو قصصى، عن أن تكون وسيلة للحوار فى أجناس الأدب الموضوعية، فذلك بأن الواقعية لن تعنى فى حله الحالة سوى واقعية الأدب، « مع أن الفرق شاسع - بتعبير محمد غنيسى حلال - بين معنى الواقعية الفنى وواقعية اللغة، فالواقعية يقصد بها واقعية النفس البشرية وواقعية الحياة والمجتمع .. ولا شيع أن يجاور صعب أو علمى باللغة العربية على ألا يكون فيها تكلف أو لبهقة، ولكن الضرر كل الضرر أن يحرق الكاتب على لسان صعب أو علمى آراء فلسفية، أو أفكار إجتاجية، أو صورا حقيقية لا يبررها الواقع، ولا تتصل بالواقع .. » (٢٧٧) . ومضى ذلك أنه لا يشفع للعمل حوار العلمى إذا كان يحاى من قصور فى مثل الموقف وإضمارا به، فإذا تجا من هذا القصور فقد لا يحضر الكثير حين يتملر نقل بعض « الترويض » للموضعية فى العلمى إلى ما يتناظرها من لغة الحوار النصيح، لأن صدق العمل لا يرتبط - فى التحليل الأخير - بكال التناسخ بين الفنى والواقع بكل مكوناته، ومنها اللغة، قدر ما يرتبط بكيف التجربة الفنية، ومدى توافرها فى مثل - ولا نقول

النظور الجاهل العام لا يفنى - بطبيعة الحال - ما هو معلوم من وجود عدد من الناس التاريخية المصروفة شعرا، التى ارتضت إلى مستوى من الأدب لا يقبل الجدل فضلا عن النكران، ولكن هذه الصياغة الشعرية إن وامت معالجة الحدث اللغفى - فيما يجب مندور - فقد لا توائم معالجة الحدث الحاضر، وإن وافقت طبيعة المثاسفة، فقد لا تكون بالقدر نفسه من المرافقة مع الملهة . وقد جرب شوقى الشعر فى ملهة عصرية هى « الست هدى » فلم يجب فيها من النجاش أكثر مما أصاب فى مأساة التاريخية، ولم يكن للشعر فى هذه الحالة من فرائع التوفيق أكثر مما كان له فى الحالات السلبية، « وإن يكن من الراجح أن النثر أكثر صلاحية للكوميديا من الشعر، ودعا كان النثر العلمى أكثر ملاءمة من النثر القصيح، حتى يأتى أقرب إلى الطبيعة والنسق بحيلة الشعب التى يصورها .. » (٢٧٨) .

(٧)

ودعا لفتتنا مقولة مندور تلك من مواءمة العلمية للطبيعة وشلة نصورها بالهية، إلى إشكالية مهمة - ولعلها أصيرة - فى الهيكل العنقى لتلك الرجل، ونعنى بها إشكالية اللغة فى أجناس الأدب الموضوعية بخاصة .

ولن نستطيع أن نستوعب كل الحلفية التقليدية التى تلحج بها ذلك الرجل تجاه نظرية اللغة ما لم نأتم بتفصيلها، ونعنى بذلك التقضى وجهة النظر التى ذاعت فى العقدين السادس والسابع، متناجى بأن الواقعية لا تقتصر على واقعية الحال، بل هى واقعية الحال والمقال جمعا، والدة - من شمة - ليست ألفة حوار أو قنطرة لغاه بين طرفين، بل هى جزء من مكونات النموذج البشرى وعصر من مصمم عناصره، ولكنى تتم للطبيعة - أو المحاكمة - بين الأصل والنموذج بنهى حل الكاتب أن يعمل شخوص عمله الأدبى تتكلم اللغة نفسها التى تتكلمها فى واقع الحياة، وحل العكس من ذلك فإن « الكاتب الذى يعمل شخوص قصته تتكلم وتفكر بلغة غير اللغة التى تفكر وتتكلم بها فى الحياة يجد من أساسها الواقعية، التى هى السبب فى كيانه، لأن الحدث إنما يقوم على الأشخاص وتعاملهم بعضهم مع البعض، فإن جعلت محاكاة الأشخاص ناقصة جاء الحدث ناقسا .. » (٢٧٩) .

فى مقابل هذا، وحل التقضى منه، يرفع أصحابنا مقولة أن الصدق فى تصوير الواقع لا يعنى الالتزام بحرفية نقله، وإنما يعنى انتخايب الظواهر النموذجية التى يؤلف فيها الفنان ويوكيها بطريقة توحى بالفكرة الكلية المرفوعة من العمل الأدبى، وهو حينذاك - نعى الفنان - لا يرتفع فوق الواقع، ولكنه يرتفع بالواقع دون أن يحل ذلك بدقة التصوير وصدقه، الأمر الذى لا يستبعد أن يضع الكاتب على لسان الشخصية الدارجة لغة قد تكون غير درجاة، على أساس أن الواقع ليس حافة مجردة، بل هو الواقع مضادا إليه ذات الفنان، وما أشبه اللغة الدارجة لدينا - كما يفرض مندور - بشعية باريس Argot، أو كوكشى لندن Slang، مع أن الأدباء فى

مطابقة- الطبيعة الإنسانية يختلف إيماءها النفسية والخلفية والروحية. ويعني ذلك أن دقة الصورة وحيويتها وإنشائها سيأت للنموذج الفني، قبل أن تكون معايير لقياس موهبه من الأصل prototype، وأنها سيأت موقفية، قبل أن تكون سيأت لساتية .. (١٧).

ولعلنا- بعد- لا نكون بحاجة إعادة التذكير بتلك النصيات المشتركة في وجه ذلك الرجل القلبي. ومن تلك النصيات ما يتعلق بالحرص على تركيز النزعة الإنسانية في العمل الأدبي، والإيمان بموضوعية الذاتية فيما يخص صيلة العمل بصاحبه، وبنائية الموضوعية فيما يخص صلة الناقد به، ثم الإلحاح على دور الصياغة والنسق الفني بقدر الإلحاح على وحدة الشكل والمضمون بوصفهما

المواشئ :

- (١) انظر : روز فريب / النقد الجمال- بيروت سنة ١٩٥٢ ص ٦٥ .
- (٢) لويس عوض : الثورة والأدب- القاهرة ١٩٧١ ص ٢٠ .
- (٣) محمد مندور : النقد المجهي عند العرب- مكتبة نضلة مصر ، ص ٦٤ .
- (٤) طه أحمد إبراهيم : تاريخ النقد الأدبي عند العرب- مطبعة بنة التأليف والترجمة والنشر- القاهرة ١٩٣٧ ص ١١٢- ١١٣ .
- (٥) نفسه .
- (٦) محمد مندور : في الأدب والنقد- ط ١- سنة ١٩٤٩ ص ٣٢ .
- (٧) نفسه : ص ٣٦ .
- (٨) محمد خنيسي حلال : النقد الأدبي- ط ٣- سنة ١٩٦٤ ص ٣٧٨ .
- (٩) السابق : ص ٣٥٦ .
- (١٠) محمد مندور : في الأدب والنقد ، ص ٣٨ .
- (١١) محمد خنيسي حلال : موضوعية الذاتية وثقافة الموضوعية في الحلق الأدبي ، المجلة - مايو ١٩٦٣ ص ٣٩ .
- (١٢) نفسه : ص ٣٩ .
- (١٣) محمد خنيسي حلال : ما الأدب ؟ المجلة - يوليو ١٩٦٠ ص ٩١ .
- (١٤) محمد مندور : في الأدب والنقد ، مرجع سابق ص ٣٦ .
- (١٥) محمد مندور : في الأدب والنقد ، ص ٩٧ .
- (١٦) محمد مندور : النقد المجهي عند العرب ، ص ٧٢ .
- (١٧) محمد مندور : مسرحيات شوقي ، القاهرة سنة ١٩٥٤ ص ٤٢- ٤٣ .
- (١٨) لويس عوض : الثورة والأدب ، ص ٩٣ .
- (١٩) محمد خنيسي حلال : النقد الأدبي ، ص ٣٩٢ .
- (٢٠) محمد مندور : خليل مطران - القاهرة سنة ١٩٥٤ ص ٧ .
- (٢١) محمد مندور : إبراهيم للزل - القاهرة سنة ١٩٥٤ ص ١٦ .
- (٢٢) السابق : ص ١٦ .
- (٢٣) نفسه : ص ١٧ .
- (٢٤) لويس عوض : الثورة والأدب ص ٤٧ .
- (٢٥) طه إبراهيم : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص ١٤٢ .
- (٢٦) مندور : النقد المجهي : ص ١٥ .
- (٢٧) مندور : خليل مطران ص ٥٢- ٥٣ .
- (٢٨) السابق : ص ٤٣ .
- (٢٩) لويس عوض : الثورة والأدب ص ٥٤- ٥٥ .
- (٣٠) السابق : ص ٦٤ .
- (٣١) نفسه : ص ٦٥ .
- (٣٢) لويس عوض : أهرام الجميلة في ١٧ أغسطس سنة ١٩٦٤ ، الثورة والأدب- ص ٩٢- ٩٣ .

كلا لا يتجزأ ، أما واقعية اللغة فلا تظل سوى عنصر واحد من عناصر الواقعية الفنية ، التي تعني- قبل كل شيء- واقعية النفس البشرية ، وواقعية الصراع الذي تخوضه ، وتتوه تحت ثقله . وذلك جميعا ملاصق مشتركة بين أنطاب هذا الرجل ، تنهض في التعريب بينهم بما تنهض به الأرواق المسطرقة في التعريب بين الروافد المختلفة ، وتصل بين مواقفهم النقدية بخيوط حيمة من التشابه ، بل التلاهي ، ثم الامتزاج ، الأمر الذي يسوغ رصد تراثهم- على نحو ما فعلنا- في قرن جمالي واحد ، دون أن يعنى ذلك تعسفا في فرض إطار ، أو تكلفا في إطلاق تسمية ، أو تعمدا من قبل أي منهم أن يشكل مع أئداده مدرسة نقدية جبهة للملاح والتخوم ، بل الأحرى أن يقال إن ما بينهم من سيأت مشتركة هو أقرب إلى تلاهي الأزمنة ، وتواصل المشارب ، وتوارد الأنواع النقدية على غير تواعد أو اتفاق .



- (٣٣) السابق .
- (٣٤) محمد خنيسي حلال : في النقد المسرحي - دار نضلة مصر - ص ٣ .
- (٣٥) محمد خنيسي حلال : النقد الأدبي الحديث - ص ٣٣٣ .
- (٣٦) طه أحمد إبراهيم : تاريخ النقد الأدبي عند العرب - ص ١٤٢ .
- (٣٧) مندور : في الأدب والنقد ، ص ٦ .
- (٣٨) انظر تجليات ملحن الرائيين في : النقد للمجهي ، الذي كتب رسالة ذكره سنة ١٩٤٣ - ص ١٣ ، ٣٢١ .
- (٣٩) محمد مندور : خليل مطران ص ١١ .
- (٤٠) لويس عوض : الثورة والأدب ص ١٤ .
- (٤١) مجلة / المجلة / مايو ١٩٦٣ ص ١١٠ .
- (٤٢) الثورة والأدب ص ٧٠ .
- (٤٣) انظر دراستي بعنوان : فرطو برهد أن يوقف حركة الألائك / الثورة والأدب ص ٢٩٧ .
- (٤٤) النص وسوابقه في : محمد خنيسي حلال / في النقد المسرحي / جبهة مصر / القاهرة سنة ١٩٥٥ ص ٦ .
- (٤٥) السابق : ص ٦٦ .
- (٤٦) هيجل : للإلفاظ الكفالة ج ١- ص ٢٢٤ .
- (٤٧) محمد مندور : مسرح توليف الحكيك / ط ٢ - القاهرة - ص ٣٥ .
- (٤٨) السابق : ص ٣٧ .
- (٤٩) محمد خنيسي حلال : للواقف الأدبية - القاهرة ص ١٢٥ .
- (٥٠) محمد مندور : مسرحيات شوقي - القاهرة ١٩٥٤ ص ٥٣ .
- (٥١) السابق : ص ٥١ .
- (٥٢) في النقد المسرحي - مرجع سابق ص ٥٤- ٥٥ .
- (٥٣) السابق : ص ٤٩- ٥٠ .
- (٥٤) انظر مقالة إيريت في مجلة الشعر بالبرما : T/S. Eliaz: Poetry and Drama, London, 1951.
- (٥٥) محمد مندور : مسرحيات شوقي ص ٥٥ .
- (٥٦) السابق : ص ٤٥ .
- (٥٧) رشاد رشدي : فن القصص القصيرة- القاهرة ١٩٥٩ ص ١١٨ .
- (٥٨) محمد مندور : الأدب والفن- القاهرة ١٩٦١ ص ١٢٢ .
- (٥٩) محمد خنيسي حلال : النقد الأدبي الحديث - ص ١٨٢ .
- (٦٠) السابق : ص ١٨٢- ١٨٤ .
- (٦١) لاحظ شرح جون دويدن بقوم الصدق في تصوير الشخصية وتعليق ديفيد جيشن عليه في : Critical Approaches to Literature, London, 1969, p.74.

تأملات في التجربة النقدية

عند صلاح عبد الصبور

أونيس، كمال أبو يس

عبد العزيز المقلح

١ - مدخل :

يشير كتاب « في الميزان الجليدي » للدكتور محمد مندور إلى حوار قديم كان قد بدأ في أوائل الأربعينيات حول « النقاد الشعراء » . ويبدو أن الحوار - برم ذلك - قد ظل مقصوراً على اثنين من النقاد غير الشعراء هما : الدكتور مندور نفسه وزميله الأستاذ محمد خلف الله أحد . وقد بدأ ذلك الحوار - الذي احتضنته مجلة « الثقافة » وفي أعقاب نشر خلف الله لقال في المجلة نفسها بعنوان « الشعراء النقاد » يطلب فيه الشعراء والكتاب المبدعين أن يعتمدوا عن نقد الأعمال الأدبية ، لأنهم - من وجهة نظره - لا يصلحون للقيام بتلك المهمة العلمية ، أو - على حد التعبير الذي أورده عنه مندور - لا يشتغلون بالنقد ولم يشتغلوا به ولا وضعوا نظريات عامة فيه . . . وذلك لأن النشاط الفني - كما يقول - فيض حيوي متدفق ، يأبى الوقوف حتى يصل إلى غايته من التصوير والإبداع ، وأن النشاط النقدي حركة قائمة على الأمانة والروية ، تعنى - بالضرورة - بتسلسل الفكرة وإحكام حلقاتها .

وقد رأى الدكتور مندور في هذا الاتجاه أثراً صاراً في دراسة الأدب ونقده ، وخطراً يصيب الحياة الأدبية بالمقم ، لأنه أولاً يدعو إلى نقد تفريري يقوم على أسس من علوم الجمال والنفس والتاريخ والاجتماع ، ولا يقيم أدنى وزن للذوق وما يثيره النص الأدبي من استجابات فنية وعاطفية لا يستطيع علم النفس أو علم الاجتماع أو أي علم آخر صقلها أو تمهدها ، وثانياً لأنه ينكر حقيقة وجود الشعراء النقاد . والرأي الثاني هو ما يمتنا من ذلك الحوار في هذا

المدخل الذي قد يطول قبل أن نلتقي بمواقف المبدعين النقاد خلال الاقتراب من ثلاث تجارب نقدية تحاول اختزال الرحلة التي بلغتها حركة النقد الأدبي المعاصر في الربع الماضي من القرن .

يقول الدكتور مندور في الجزء الأول من ملاحظاته : « أعتقد أن الاتجاه الذي يذهب إليه الأستاذ خلف الله محنة ستزول بالأدب ، لأن معناه الانصراف عن الأدب وتلوق الأدب وفهم الأدب ، والفرار إلى نظريات عامة لا قائمة منها لأحد . النقد هو فن دراسة النصوص الأدبية ، والتمييز بين الأساليب المختلفة ، وهو لا يمكن أن يكون إلا موضوعياً ؛ فهو إزاء كل لفظة يضع الإشكال ويحلله . النقد وضع مستمر للمشاكل ، والصعوبة هي في رؤية هذه المشاكل ؛ وهي متى وضعت وضح حلها لساعته . والذي يضع للمشاكل الأدبية ليس علم الجمال ولا علم النفس ولا أي علم في الوجود ، وإنما هو الذوق الأدبي . وهذا شيء ليس له مرجع يرجع إليه .

« وأسارع فأقول : إن اللوق ليس معناه ذلك الشيء العام التحكيمي ، وإنما هو ملكة إن يكن مردها ككل شيء في نفوسنا إلى أصالة الطبع ، إلا أنها تنمو وتصل بالمران »

الظاهرة المثيرة للإعجاب أن تصدر مثل هذه الأحكام عن ناقد أكاديمي كان يمكن أن يستجيب في سر لنداء دائرة الاختصاص ، لكن معرفته الواسعة بالأدب العربي ، ومتابته الدائبة لأخر ما

منه به ، بل دعنا من البحري وأه قلم ، ثم انتظر إلى أبي نواس وفي معظم خريفاته ورغزله نقد للمذهب القديم . الأمر عند أبي نواس ليس أمر بيت من الشعر بل آيات إن لم يكن مثلت الآيات . ومع هذا نسل مع الأستاذ أن الشعراء القدماء « عند العرب - فيها عدا أبا نواس - لم يقتتلوا في سبيل مذاهبهم الأدبية ، لأن هذه المذاهب لم تكن قد انتصحت بعد ولا تنوعت ؛ ولكن ما الرأي في شاعر كابن المعتز ؟ ألم يكتب في النقد « كتاب البديع » الذي يجمع بين علم البيان وفن النقد ؟ ألم يكتب في « سرقات الشعراء » ؟ ألم يضع الشعراء في طبقات في كتابه « مختصر طبقات الشعراء » ؟ ثم ما الرأي في أبي العلاء صاحب « ذكرى حبيب » و « عبث الوليد » و « معجز أحمد » ثم رسالة الغفران ؟ وهب أن كتب أبي العلاء يغلب فيها الشرح على النقد ، وأنه قد ضاع معظمها أيضاً ؛ ولكن أليس لدينا في رسالة الغفران نقد من غير ما خلف الشعراء القدماء ؟!

ولترك القدماء لنظير في المحلدين في الشرق والغرب . وكلنا يعلم أنه منذ القرن السادس عشر ، أي منذ البعث العلمي ، كان الشعراء والكتباء هم طليعة النقاد وخير النقاد ؛ وتقديمهم بين ما نسميه بالنقد الإنشائي ، ذلك الذي يدعو إلى مذهب جديد من مذاهب الأدب ، كالمذهب الكلاسيكي أو الرومانتيكي أو الواقعي . . إلخ . ومن منا لا يذكر شكسبير في « هملت » ، وجيئة في « الشعر والحقيقة » ، وموليير في « الفن الرومانتيكي » ، وفكتور هيجو في « مقدمة كرومويل » ، وشيل في « الدفاع عن الشعر » ، ووردزورث في « مقدمته » ، وفاليري في « متفرقاته » ، ودانتي في « اللغة العامية » ، وفيصل في « دفاع عن الأدب » ؟ بل إنني لا أعرف لو لا أكاد أعرف كاتباً أو شاعراً لم يكتب أو يتحدث في النقد . وهل يظن الأستاذ خلف الله أن أحدا يستطيع أن يكون شاعراً أو كاتباً جيداً إلا أن يكون نادداً ، ليبدأ بقند ما يكتبه ووزنه جملة جملة وحرفاً حرفاً ؟ وهلا يرى متى الأستاذ أن كل الفارق بين القدماء والمحلدين هو أن القدماء كانوا يقدون أنفسهم أو غيرهم هون أن يشعروا بالحاجة إلى كتابة ذلك ، وأن المحلدين يقدون ثم يدعون ، لتجسير جمهور القراء بهطالق الأدب ؟ .

وكان هذا القدر من الأمانة والبراميم لم يفتح الأستاذ خلف الله ؛ إذ مضى في مقال آخر بعنوان « بعض منافع الدراسة الأدبية » يؤكد ما ذهب إليه في مقاله السابق ، مستعيناً - كما يقول مندور - بأراء « أبركرومي » ، ليدلل على وجود ملكة إنتاج وملكة نقد . ولم يكن بين المخالدين خلاف على وجود النقد المحترف ، وإنما الجدل حول وجود المبدع الناقد والشاعر الناقد على وجه الخصوص . فلما فقد تجاوز مندور « حله للاطلاع بعد أن أثبت فيما سبق أن كل شعرائنا القدماء نقاد ، وأن معظم نقادنا القدماء شعراء ، وضعف ليفند ما ذهب إليه الأستاذ خلف الله من ضرورة الاستماع بمنهج العلوم في النقد الأدبي ، مؤكداً أن النقد هو في دراسة النصوص ونمجز الأساليب ، وأن هذا الفن يستعين بغيره من المعارف ، ولكنه لا يستعملها ليحاول أن يضع يفضلها قوانين عامة للأدب ثم

وصلت إليه نتائج البحث في الأدب الأوروبي ، جعلاها بيتي موقفاً آخر يؤكد من خلاله قدرة العمل الفني على امتلاك قواعده الخاصة به ، كما فعل هذا الوعي المبكر والإدراك خصوصية الفنون والأدب للوقوف ضد إحتكام العلوم والمعادلات العلمية في مجال النقد الأدبي ، ولأن إكتكام ما يسمى بالنقد العلمي التحليل ، الذي يحاول أن يدرس الأعمال الأدبية والفنية في ضوء القوانين الخارجية والخاصة بتطور الحياة الاجتماعية . وقد أطال مندور في رده على الأستاذ خلف الله ، مستعيناً بما عرف لدى النقاد العرب القدماء ، ابتداءً بآراء سلام الجمعي ، وما لدى لانسون ، H. Lanson ، عديد النقد الموضوعي في فرنسا ، الذي يرى « أن النص الأدبي يختلف عن الوثيقة التاريخية بما يثير لدينا من استجابات عاطفية ، وأنه يكون من الغرابة والتناقض أن ندلل على هذا الفارق في تعريف الأدب ثم لا نحسب له حساباً في المنهج » .

وعفى الدكتور مندور في اعتراضه على زميله الفاضل قتلاً : وليس أدل على صحة ما أقول به من واجب قصر المشتغلين بالأدب جهودهم ، أو على الأقل معقدهم ، على دراسة النصوص الأدبية ذاتها ، بدلاً من محاولة إدخال الفلسفة على الأدب ، وتضييع وقتنا في ذلك - من كلام الأستاذ خلف الله نفسه ؛ فنظرت إلى النقد كنوع ، يقوم على الرواية ويخالف الحلقن الفني ، وظنت أن الشعراء والكتباء لا يشتغلون بالنقد ولم يشغلوا به ولا وضعوا نظريات عامة له ، وأنه لا يلد للنقد من أن يكون لنفسه أولاً فكرة أساسية في الأدب والفن - كل هذا كلام مروج وخطر . وذلك لأن ما فيه من حقائق تاريخية غير صحيح ، وما فيه من آراء شخصية للزميل الفاضل لا آراء مصيبة فيها » .

ثم يصل الدكتور مندور في رده الأول إلى مقفة من زميله حول الشاعر بما هو ناقد تابع من داخل التجربة ؛ ناقد محتمد على المعارف الأدبية التي يتكون منها الذوق الأدبي ، أو الذائقة النقدية القادرة على البحث في الشعر من داخل الشعر ومن جوهر طبيعته الإبداعية فيقول : « فلما ملاحظته عن قلة عدد الشعراء النقاد الذين يمتنون بالناسية التقليدية من فهم ، فهذا غير صحيح في مختلف الآداب العالمية . وأما لا أرى كيف يقال قول كهذا . والناتل في تاريخ الأدب يجد نومين من النقد : نسبي وصفي ، ونمى به نقد النقاد المحترفين الذين درسوا مؤلفات الكتاب والشعراء الآخرين ليستنبوا حقائق ويصفوا لغيرهم . وهذا النقد قد ابتدأه اليونان وبخاصة أرسطو في كتابه « الحظبة » و « الشعر » . وأما لا أقول إن أرسطو كان كاتباً أو شاعراً ، ولكن ما للرأي في « هوراس » والشاعر اللاتيني الشهير ؟ ألم يكتب « فن الشعر » ؛ وهي قصيدة طويلة تزيد على الثلاثمائة بيت في فنون الشعر المختلفة ، وأصول كل فن ومن غير فيه ؟ وما للرأي في « بوللو » ، للشاعر الفرنسي الشهير أيضاً ، وقد وضع « فن الشعر » كما فعل هوراس ؟ بل ما بال الأستاذ خلف الله يظن أن « الشعراء القدماء » عند العرب لم يتناولوا النقد إلا في بيت للمترن بيت لا نواس ، مع أن لدى قلم أيضاً بيتاً يقول فيه « إن الشعر صوب العقل » ، وهذا يحدد

وفي هذا السياق تنقذ مقولة أخرى طملاً تردمت على الأفواه وجرت بها الأكلام ، وهي مقولة « النقد شاعر فاشل » ، تلك التي لم تصدر من فراخ ، كما لم تكن تمييزاً — كما قيل — عن رعد نعل الشعراء ضد النقد ، وإنما هي تمييز غير موفق من حقيقة الشاعر الذي أفرته الوظيفة الثانوية للمبدع فلم يواصل طريقه الشعري ، واكتفى بما هيأته له معرفته الشعرية وطبيعته العارمة بالتجربة الحلاقة من الانحلال إلى النقد وإلى الكتابة عن الشعر بدلاً من كتابة الشعر . ومن هذا للوقع يمكن النظر إلى معظم النقد العرب المعاصرين ؛ فظه حيناً — وهو من أبرز النقد العرب المعاصرين — تصافيه فيه للبداع والنقاد . وقد تجمع له — إلى جانب رواياته وإقاصيصه وكتابات الإبداعية الأخرى — ديوان صغير من الشعر توارثت على نشره والتعليق عليه في أحد أعدادها مجلة « الأبناء » التي كان يصدرها المرحوم الشيخ أمين الخولي . ولهم في الإشارة إلى هذه للجسوة الشعرية لظه حيناً أنه قد ظل يكتب الشعر إلى ما بعد مرحلة باريس ، بالرغم مما حظت به تلك المرحلة الطاحنة من تحولات ملكت عليه حياته الأدبية ، وانجذبت بها إلى ألق جديدة ، جعلته يرى الشعر أكثر المواضيع بدائية وتقليدية .

وفي مصر الآن " عدد من النقد البرلين الذين كانوا شعراء ثم هجروا كتابة الشعر إلى الكتابة عن الشعر ، وفي مقدمتهم الأساتذة ، الدكتور عز الدين إسماعيل ، والدكتور أحمد كمال زكي ، والدكتور جابر عصفور ، وربما كان الأخير أسرههم هجرانا للشعر ، وإفضالاً من قبضة القصبية ، قبل أن يحتل مكانته في الحياة الأدبية شاعراً . ويختلف الأمر مع الدكتور عز الدين إسماعيل ، الذي ما يزال يعاملنا بقصائده الجميلة حتى اليوم . وكذلك الأمر مع الدكتور أحمد كمال زكي ، الذي أصدر في الخمسينيات ديواناً متعلماً من الشعر الجليل ، ثم هجر الشعر نهائياً إلى الدراسات النقدية والبحث العلمي والتدريس . وما أكثر المبدعين الذين شغلتهم الحياة الأكاديمية بنثرها عن الشعر وما يتطلبه من جهد عظيم لاستيعاب حالات الخلق المشترك .

النقاد الشاعر — إذن — هو كالشاعر الناقد تماماً ، تشابه عند الملتكان : ملكة الإبداع وملكة النقد . والشعر بالنسبة للنقاد ، كالنقد بالنسبة للشاعر ، كلاماً مكمل وليس تقديراً . وكأما الناقد الذي يهجر الشعر يحاول أن يحقق طاقته الإبداعية في النقد ، فحال قرأته للنصوص استحضاراً لجوهر الشعر وتطبيقاً لجمالياته . كما أن الشاعر الذي يهجر النقد لا بد أن يهده منه ذاتياً بتفتية تجرته الشروبة من التشويبات ، ووضعها في السياق المناسب من البيئة الزمانية والمكانية ، فلا تكون متخلفة عن عصرها ، غير مثيرة للاهتمام .

وكما يبدو الترابط وثيقاً بين كتابة الشعر وكتابة النقد في العصر الحديث ، فمثل ذلك الحال في العصور القديمة . وأساليب الماخر ومراجعته تؤكد هذا الأمر . وفي إشارات الدكتور محمد منور التي اقتضت بها هذا المدخل ما يفيد القارئ الباحث ، ليس في الدور الذي أخذه الشعراء النقد على عاتقهم من تفسير لعمى الشعر ومخادمتها مكوناته الفنية واللغوية وحسب ، وإنما في التدليل على أن أهم نقاد

بأن الناقد يطبق تلك القوانين على النص الذي أمله ، فما غشى مع القوانين كان جيداً ، وما خرج عنها كان رديئاً .

٩ — بين منطق الخطاب الإبداعي والخطاب العلمي :

وبلاحظ أن الدكتور منور — في معرض رده على المقال الثاني للأستاذ خلف الله — قد أكر علمية الأدب وعلمية النقد وعلمية الخلق الأدبي وعلمية تاريخ الأدب ، كما أكر على مفكرى القرن التاسع عشر في أوروبا تنسب هذه الاتجاهات إلى العلوم أو توصيفها بالعلمية . وهو بذلك يدحض كل محاولات الأستاذ خلف الله لجمل النقد علماً يكتب بالمهارات العلمية وحدها ، وبالاعتدال على التثقيف وتطبيق قوانين العلوم على الأدب . وهذا ما لا يتسع له صدر هذا المدخل ، الذي أخذ أكثر ما ينهى من ذلك الحوار لأهميته وأسبقته في هذا المجال .

والآن ، لتساءل نحن كذلك ، بعد أن قمنا باقتزال جوانب من موضوعات الحوار الذي دار في أوائل الأربعينيات بين اثنين من النقد غير الشعراء ، عن جدوى ذلك الحوار ، وهل كان الأستاذ خلف الله غلطاً في طرح مثل هذه القضية ، أو أن ظروف المرحلة وما اقتضته من تشابك في المناهج والمصطلحات ، وما تجوزت به من إكبار لدور العلم وحض على الزعزعة العقلية ، قد كانت وراء ذلك . وفي تقديرنا أن الحوار حول هذه القضية ، التي ما تزال تطرح نفسها حتى اليوم ، قد كان أكثر من مفيد ، كما أن تلك العوامل مجتمعة قد كانت الدافع الحقيقي وراء طرح مثل تلك القضية للحوار ، بما تضمنته من التفرق بين الملكات أو القدرات ، وما وقع فيه الأستاذ خلف الله من تغليب أحكام المعرفة العلمية على أحكام الذائقة الإبداعية ، ومن محاولة إخضاع النص الأدبي لتجارب والأبحاث بدلاً من إخضاعه للفرامة الفنية ، والوقوف عند تفصيلاته الإبداعية .

إن الحرف من أن يتحول النقد عند الشعراء النقد إلى توصيف إنشائي ، وتصور بلاغي ولغوي ، وما يتبع ذلك من غياب التحليل العلمي ، هو الذي أحاط التجربة النقدية للشعراء بقدر غير قليل من الحذر ، كما أن اكتناه بعض الشعراء النقد بالتصوير من الانفعالات كالشعرية تجاه النص الأدبي ، دون استيعاب حقيقة العالم الموضوعي للنص ، قد ولد لدى الآخرين — والنقاد المحترفين بخاصة — شعوراً بأن هناك من هو أدنى بالنص الأدبي من الشاعر ، وأعمق منه في إدراك أبعاد العمل الإبداعي ، وإعطائه قيمته ، ووضعها في مكانته الصحيح من المنطيات الإبداعية . وفي حالة استهلاك الشاعر الناقد للعالم النقدي بنظرياته ومناهجه يختلف الأمر . ويشير هذا الأخير عن الناقد المحترف بأنه أكثر من سابقه معرفة بالنص الأدبي ؛ لأنه — أي الناقد — يتحرك في نطاق اختصاصه . وتغلب مقولة أن الشاعر هو فلاح الغابة ، والمعارف لعمر أشجارها ، والطريق بين أوراها ، مقولة صادقة تماماً .

يرغم أنوفهم — باستجابات تقليدية . ويمكن القول في هذا الصدد إن النقد — كالشعر تماماً — وليد زمانه . ولا يستطيع ناقد يعيش في القرن الخامس الهجري أن يتناول الشعر العربي المعاصر بموضوعية ، أو أن يحسن الحديث عن معيار القصيدة الجديدة ، وعن العلاقة الحميمة لهذا المعيار بالمعصر ومتغيراته . وكيف لتناقد من ذلك المعصر أن يكشف التباين في الأدواق ، وأن يدرك بظلاله السلبية التقليدية أن القصيدة الحقيقية ليست لفترة لغوية أو شكلاً خارجياً يمكن استعارته من أي عصر ثم إعطاؤه لتقبل المناخ النفسي والروحي للعالم الجديد ؟

ثم إن عبارة الشاعر الناقد « أرشبالد ماكليش » — وهي التي يشبه فيها الناقد غير الشعراء بأنهم كمن يضع الحوافظ لجبال العالم لمن يريد أن يرتادها ، غير أنهم هم أنفسهم لم يتسلقوا تلك الجبال قط — إن هذه العبارة مازالت تتجاذب أصدانها في عالم الأدب شرقاً وغرباً ، وهي بالنتيجة إليها مازالت — مع اعتراضات قليلة — تمثل الرد الموضوعي على هذا الركام المائل من النقد الذي رأى فيه الدكتور مندور في مطلع الأربعينيات أثراً ضلوا في دراسة « الأدب ونقده » ، وتخطوا يصيب الحياة الأدبية بالمعنى . وللقابل فإن عشرات من المبدعين الناقد قد واجهوا — ابتداء من الخمسينيات وحتى هذه اللحظة — كل الآثار الضارة بمكونات الوعي النقدي الجديد الذي نجح في كتابات نازك الملائكة وصالح عبد الصبور ومز الدين إسماعيل وأدونيس ، وأحمد حيد للعلى حجازي ، ويوسف الصائغ ، وأحمد كمال زكي ، ويوسف الخال وميشال سليمان ، وكمال أبو ذيب ، وجابر عصفور ، ومحمد بركة ، وعبد الملك مراضي ، ومحمد بنيس ، وغيرهم من النقاد المبدعين الذين وقع الاختيار في هذه الدراسة المتواضعة على ثلاثة منهم ، للتعريف عن ثلاثة سياقات متغايرة ومعبرة عن التطور في حركة النقد العربي الحديث .

صالح عبد الصبور . . والقراءة النقدية

١ — الثورة والتحول الشعري . . وجهها التحديث :

لم يكن النقد الأدبي عندما بدأ صلاح عبد الصبور في أواخر الخمسينيات طرح أسئلته النقدية قد أدرك هذا القدر من الاختناك والتصدع ، ولا هذا القدر من الفوضى والاضطراب . كانت بعض المدارس والتماع الجديدة قد بدأت — يومئذ — تشق طريقها باستحياء ومن داخل الجماعات على وجه الخصوص . وكان كبار النقاد وشعراءهم ، أمثال طه حسين والعقاد ومندور ، قد استنفدوا الترويج للمناهج النقدية الجديدة التي عرفتها أوروبا في القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين . وكانت تلك المناهج قد أصبحت — بالرغم من جدتها النسبية ، ومن قدرتها على استيعاب المعطيات الأدبية ، واكتشاف ما غمته في الواقع المعاصر من فهم ومواقف — غير قادرة على صنع الإبداع الحديث وتغيير الأنماط الأدبية السائدة .

الشعر قديماً وحديثاً كانوا يمارسون الشعر كثيراً أو قليلاً . والحليل ابن جعد ، الناقد الذي قال : « أتممت معشر الشعراء تبع لي ، وأنا سكان السفوح ، إن قرظتكم ورضيت قولكم نقتنم ، وإلا كسدتهم » — هو نفسه الذي « سئل ذات مرة : لم لم تنظم الشعر ؟ فأجاب بما معناه أن ما يرضاه منه لا يتيسر له ، وما يتيسر له لا يرضاه » . ومعنى هذا القول أن الحليل بن أحمد لم يكن بعيداً عن دائرة الشعر ، ولم يكن يغني الرغبة في الالتحاق بالهبة المتوحشة . وعندما شغلته البحور وحركات الإعراب وقضايا اللغة والتصريف فإنه كان ينطلق من الوعي بالقيم التي تصنع الشعر وتستثير بدايات الإشكاليات النقدية .

ولعل هذا النزوع إلى الجمع بين الإبداع والنقد هم على لا يتميز به العرب في ماضيتهم وحاضرهم عن غيرهم من البشر ، فهو صفة غالبة في طبيعة الإبداع والمبدعين في كل زمان ومكان . ونظرة حائرة إلى قائمة كبار النقاد في الغرب نجعلنا ندرك أن هؤلاء الكبار في مجال النقد هم في الوقت ذاته كبار المبدعين . والناقد الحقيقي هناك ، كما هو هنا ، لا يلجأ إلى منطقة النقد الأدبي إلا وهو مسلح بمصلحة خفية من المعارف الأدبية ، وبخبرة تؤمّله لذلك الجهد الذي ينبغي أن يصدر أولاً من روح اللغة وتراثها ، كما يكون ملماً بما للشعر في لغته من جلود وسيات وثوابت جمالية ، حتى لو كان غير مقتنع بتلك السيات ، فعلاً على نماذجها .

٣ — صوم المبدع . . صوم الناقد :

ولعل المبدعين كلما أُرعدوا بلوغ مرحلة أعظم في التعبير ، والارتقاء بمن من الفنون القولية ، كالشعر مثلاً ، إلى مستوى آخر ، لا يخلون من صبر عن هذا النزوع سوى أصواتهم وأقلامهم . وهذا ما يشير — على وجه الخصوص — بعض المظاهر النقدية المتقدمة في تاريخ النقد العربي وغير العربي ، في الماضي والحاضر . ابن المعتز — على سبيل المثال — لم يكن في كتابه الذي أشار إليه من قبل الدكتور مندور « كتاب البليغ » ، يارس مهنة النقد بقدر ما كان مهتماً برصد تطور البليغ في الشعر العربي ، والتعبير عن فهمه الجديد لطبيعة الشعر في عصره . كما أن ت. س. إليوت في الغرب المعاصر — وقد أثبتت الدراسات الكثيرة تأثيره الواضح على عدد من شعرائنا المعاصرين — هذا الشاعر الناقد لم يكن يقوم بالنقد لذات النقد ، وإنما كان من خلال إعادة تقويمه لواقع الأدب الإنجليزي يؤسس لمرحلة جديدة كان متنامياً للشعر ، ويحاول بها الخروج من غلاب التقليد . ومثل إليوت كثيرون في الشرق والغرب وما بينهما ، ممن أرفأوا أن يفتنوا بإبداعهم بما يلائمها من معايير نظرية وتطبيقية .

وفي هذا السبب الموضوعي الأخير تكمن للبروز الأهم لانتشال عدد كبير من الشعراء العرب المعاصرين بالنقد ، لاسيما بعد أن تعرضت نماذجهم الأولى لسوء التأويل والتقويم من النقاد المحترلين ممن يفترضون أن الحساسية الشعرية ، ويتسكون به —

الانشقاق تلو الانشقاق. وضمن هذا الإطار حاول صلاح أن يطرح أسئلة المفتوحة في كثير من الأشياء التي أصبحت بيد المثقفين وشغلهم الشاغل، مع توغل أكثر في المجالات الأدبية بأبعادها النظرية والتطبيقية.

ويقدم الأستاذ فاضل تامر لدراسة المهمة من «صلاح عبد الصبور نقاداً» والكليات التالية: «يجب أن نتعرف هنا بأن صلاح عبد الصبور لم يحاول - برغم الكم النقدي والثرى الغزير الذي كتبه - أن يطرح نفسه بوصفه نقاداً عبقرياً، أو مشرعاً ومنظراً، بل حاول أن يقدم نفسه للقارئ باعتباره كاتباً متقناً، وقارئاً جيداً للكتب، له رؤيته الشخصية لكل ما يقرأ، وهو يرغب في إشراك القارئ في ممتع اكتشافاته وقراءاته... وصلاح عبد الصبور في أغلب ما كتب لم يكن سلطة أبوية طاغية أو موجهة، ولم يعتبر نفسه مشرعاً وموجهاً، كما كان يفعل شاعر مثل النقاد، أو قاص مثل طه حسين، بل كان يقدم خبرته بشيء كبير من التواضع والألفة، بحيث يسهل في الاستحواذ على قلب القارئ، وعقله، ويطغى شخصية ألفة، لجعل منه تالفاً ومقالياً من طراز رفيع».

وهذا الاستنتاج يشكل أحد المدخلات التي تأمل التجربة النقدية لصلاح، التي يلاحظ أنها لم تكتسب للشعر وحده، بل شملت كتاباته حول المسرح والقصص، وامتدت إلى فنون أخرى كالرسم والموسيقى، وإن كان لم يجرس على جمع كتاباته الأخيرة منها، ربما لأنه لم يحسن التمييز هنا بشكل جيد، أو لأنه رأى تأجيل جمعها من الصعب والمجالات في حين. ويسجل الأستاذ فاضل تامر في مكان آخر من دراسته للشار إليها انطباعات أخرى تربط بملاحظاته السابقة، عن نفور صلاح عبد الصبور من تبني مناهج النقد المعيارية للتكاملة، حرصاً منه على منهجه الشخصي الوصفي اللغوي الواضح المعالم. يقول: «وما يؤكد قولنا نفور الشاعر من الزعة الأكاديمية في البحث، وإيمانه بحالة التوثيق والإسناد، ويران الحشيش للؤدة إلى الكثير من الأحكام التقنية التي يطلوها. كما أن كتاباته تكاد تخلو علواً مطلقاً من الإشارة إلى المصادر والمراجع والموضوعات التي يتحدث عنها، حتى ليجعل القارئ أحياناً يها إذا كان الكاتب يتحدث عن نص مترجم أو مكتوب باللغة الأجنبية بحيث يشكل ذلك مأزقاً لمعوم القراء العاديين الذين يجهلون التفاصيل الأولية الخاصة باسم الكتاب والمؤلف وتاريخه ومكان النشر. لذا يكون أن يفسد الناقد أن يفسد ناشره كتبه مستقيلاً هذا النص إضافة هوامش توثيقية تشير إلى هذه المصادر، وتبني بعض التواريخ والأحداث والقصايا المعطوكة قيد النقاش».

وليس في هذه الملاحظات الانطباعات - والوصف يعود إلى الناقد نفسه - ما يمكن أن يسيء أو يقلل من أهمية التجربة النقدية للشاعر الكبير، الذي لم يكن يخفى من تبني المناهج المعيارية الكاملة وحسب، بل كان ينظر أيضاً من تبني أي منهج كانتا ما كان، وظل عتظاً بقدرته على الإفلات من كل المناهج. أما عن نفوره من الزعة الأكاديمية - وهو الشاعر الخرج من اللوف في نظام الكتابة - فتلك

لقد كان النقد العربي القديم يتحرك خارج متغيرات التجربة. وكانت ظواهر الإبداع الجديدة بدلاها الحيوية تشكل خارج الواقع الفعل للنقد والنقاد، كما أن ثورة ٢٣ يوليو - بالرغم من النظام الوطني الشمولي الذي حاولت بسطه على مصر - بعد أن ألحقت الهزيمة بالحياة التقليدية الجلمدة التي حاولت تزيين السلطان المطلق للفساد الاجتماعي والسياسي ببعض المظاهر الجديدة، كالبرلمان والصحافة والأحزاب - كانت هذه الثورة قد بدأت بعد سنوات التعمير تتطرق في الاتجاه الصحيح، وتسمى إلى مثل مهات المرحلة التاريخية، ليس لصر وحدها، بل لها وليقة الاكطار العربية، التي كان بعضها ما يزال يبرز تحت الاستعمار المباشر، وبعضها الآخر يبرز تحت وطأة الأنظمة الجائرة والمخاضة لاشكال من الاستعمار غير المباشر.

ولعل من أهم عوامل التغيير التي بشرت بها هذه الثورة أنها أعلنت من شأن الفكر عندما انضمت للهرسة دونما تحيز أو تشيع، وأن العالم في مطلقها الوطني الربح لم يعد غرباً بل شرقاً، أو شرقاً بلا غرب، الأمر الذي كان قبل ظهورها يشكك في حقيقة الاستقلال - والاستقلال الفكري على وجه الخصوص. وهكذا عندما اتسمت دائرة العالم اتسمت معه دائرة الشعر المفتوح، ولم يعد الحديث عن أدب الهند وأساطير الصين، أو الحديث عن بوشكين وبرخت ولوركا، مما يدخل في نطاق المحرمات، مع وجود الالتزام أو التمسك الضمني بما سمي بالإيديولوجيا العربية، التي تسعى إلى استرداد الحاصلات السياسية والاجتماعية التي فقدتها الأمة العربية منذ عشرات السنين، بل مثابها، على حد تعبير صلاح عبد الصبور.

لا عجب إذن أن الانماط الأدبية - نقداً ولينداً - قد حققت في ذلك المتعلق قدراً لا بأس به من التطور، الذي ضاعفت المواقف المتباينة من تأثيره. ولمة أدلة قوية على هذا التطور، ليس في مصر وحدها بل في بقية الوطن العربي، الذي كان وما يزال يبحث عن «إيزيس» عربية تتعلم أسلامه، وتعيد له وحدته بأبعادها الفكرية والوجدانية والاجتماعية، التي يتوهم لنا يتمكن من صناعة تاريخه، وتجاوز عوامل الانحطاط والتخلف والانقسام. وفي مناهج تلك التجربة الحلقية الحلقية - قبل أن يدرها الوهن - استطاعت التيارات الأدبية الجديدة أن ترسم مجموعة كبيرة من القيم التعبيرية والفنية، وأن تشكل إضافة ملحوظة إلى رصيد الأجيال السابقة. وسيسقي الفنان السادس والسابع في هذا القرن من أهم المقود الزمنية في تاريخ الأمة العربية.

وقد كان صلاح عبد الصبور الشاعر الشاب واحداً من بين من أدركوا أبعاد هذا التحول في الواقع الجديد. ولزاه هذا الإدراك لم يتردد في وضع معتقده القديمة جانباً، إن لم نقل إنه قد خلعها نهائياً، واستعاض عنها بمعتقدات أخرى تربط بهذا التحول الجديد، لكي يلعب دوراً ثورياً في التغيير الممكن، ولكي يسهم بتعصيب في ربط الفكر والأدب بالمشروع القومي الرامي إلى وضع حد للانقسامات التي كانت تآكل للمجتمعات العربية، وتحلق

والتعريف بالنص الأدبي جزء من الحكم عليه أو تقويمه .
والدراسات التي تضمها كتب « أصوات العصر » وثيقة الارتباط
بالنقد الأدبي كما يعرفه وعلموه النقاد المعاصرون . وفي هذا المجال
يحملنا الدكتور شكوى عياد من حالات ثلاث : « قارئة ذو نزعة
علمية معيارية ، يطبق القواعد ، وقلري ذو نزعة علمية أيضاً ،
ولكنه لا يبحث عن قواعد بل عن تعميمات كتعميمات التواريخ
الطبيعية ، أو قوانين كقوانين الفيزياء ، وقارئة ذو نزعة فنية ، لا
يتم بالأحكام العلمية ، بل يكتب بالدوق ، ويفسر لنا ما يراه
جديراً بالإعجاب في الأعمال الأدبية التي يتناولها .

و فالأول والثالث لا شية في أن هدف القراءة عندهما هو التقويم ،
وإن اختلف مرجع كل منهما في ذلك (القواعد بالنسبة للأول
والدوق بالنسبة للثاني) . وبقي الأوسط الذي يبدو أنه غير معني
بالتقويم ، فهو يدرس ويستقريه ليستخلص القانون العام من
الأمثلة الجزئية ، فإذا تناول حالة جزئية جديدة (عملاً أدبياً معيناً لم
تسبق له دراسته) عرضها على قوانينه ، وأثبت مدى مطابقتها لوحد
أو أكثر من هذه القوانين . وفي بعض هذه الأحوال يستنتج مثل هذا
الدارس أن يسمى مؤرخاً أدبياً أكثر منه ناقداً . ومع ذلك فلنا نجد
هذا النوع من الدراسة الأدبية لدى جامعات تمتد اليوم في طليعة نقد
الأدب » .

في أية حالة من الحالات الثلاث السالفة الذكر يمكن لنا أن نضع
الشاعر الناقد صلاح عبد الصبور ؟ إنه ليس في الحالة الأولى ،
ولكنه اختار لنفسه الحالة الثالثة ، حيث القارئ ذو النزعة
الفنية لا يتم بالأحكام العلمية ، ويكتب بالدوق . ومع ذلك فإن
بعض نتاجه النقدي يضمه في الحالة الثانية ، لاسيما ذلك النتاج
المرتبط بالمرسح ولغته وقوانينه وأسمه ، والمرتبط بالشعر وثأريته
العظيم . ولهذا ليس من الصعب تحديد رؤيته النقدية التي تشكلت
منذ البداية وفقاً للسؤال الذي للمفهوم في شموليته وصيرورته ، سواء
باعتبار التراث ، أو بالاستماتة بمعطيات أي من المناهج الأدبية ، أو
اللجوء إلى التعبير عن الانفعالات الثقافية بلغة شعرية ، لاسيما في
كتابه النقدية التي كانت في البداية تتم على شكل متابعات لما
يقرأ ، قبل أن تتطور هذه المتابعات لتصبح مما نقدياً ينطلق من
ضرورة استخلاص مفهوم نقدي منفتح ، لا يضع النص في قالب
جامد ، لكنه يرتقي إلى درجة النقد النهمي المنظم . ولأن المجال
هنا لا يتسع لتبصير الرؤية النقدية عند صلاح عبد الصبور ورصد
تطورها ، فسبحانول في الصفحات القليلة القادمة أن نبرز وجهة
هذا الشاعر الناقد في تلوق العمل الأدبي من خلال التامل في
تطبيقاته لوجهه النظري في غناج من كتاباته النقدية عن الشعر
والمرسح ، والمرسح الشعري وبخاصة ، فيها مجال لإدعاه أولاً ، وهما
مجال تساؤلاته النقدية ثانياً .

٣ — حياته في الشعر .. حياته في النقد :

ولا ريب أن كتابه « حيوات في الشعر » ، الذي يدرس فيه
التجربة الأدبية في أهم مكوناتها للنشطة في شخص مبلغ الخطاب

حقيقة لم يكن قادراً على إخفاها ، وقد لازمته في مدة فصله من
العمل (١٩٧٢) . وتكت يومض مشغولاً بإعداد البحث الذي تلت
به درجة الماجستير ، فكان يملأ من الخوض لما كان يسميه
بالأكمنة (academization) . وربما كان من أوائل من استخدم
هذا المصطلح « أكمنة » بصيغته العربية للتعبير عن النقد
الجامعي . وكان يكرر القول بأن الشاعر لا يستطيع أن يكون
أكاديباً ، خاضعاً كل الخوض لطرق البحث والتفكير كما يربها
أسئلة الجامعات ، وذلك لأنه « أي الشاعر » يفتقر من نبض
الواقع ، ومن الناس الذين هم أحق العلماء . وكان يفرط للتل
بثلاثة من زملائه الأكاديميين ، وهم : الدكتور عز الدين إسحاق ،
والدكتور أحمد كمال زكي ، والدكتور عبد الغفار مكاوي ، وبالأخير
على وجه الخصوص ، الذي كان يوطأ من أشهر للمترجمين على
الأكاديمية . أما عن حلول بعض كتاباته النقدية – ليست كلها – من
الإشارة إلى المصادر والمراجع ، فإن ذلك يعود إلى نشر معظم هذه
الكتابات في المجلات والصحف السيرة ، حيث لم يكن للكتاب
مطلباً بوضع ثبوت مراجعته ، ولا كان القارئ يطلب الكتاب بمثل
هذه الفحاش على يحرص على وجودها ، كما أن الناقد الشاعر لم يكن
ينظر إليها بوصفها جزءاً من نظام الناقد للمترجم ، أو الباحث
الأكاديمي ، بل جزءاً من النقد العلمي الحديث . لذلك فقد حاول
تدراك هذا النقص في بعض الدراسات أو المقالات التي كان يرى أن
القارئ قد لا يكتب بما أجبته للكتاب منها ، أو أنه هو الذي يريد
للقارئ أن يستفيد من ذلك المصدر .

٢ — صلاح وفكرة المنهج المتحور :

إن صلاح عبد الصبور لم يتوقف عند منهج نقدي بذاته ، كما
يفعل أنصار المنهج الإجمالي أو النصي أو الشكل أو غيرها من
المناهج ، وإنما حاول الإلتزام من كل أساليب فن النقد وتقنياته ، كما
أنه كان حرصاً على أن يظل اسمه بوصفه شاعراً بعيداً من قائمة
النقاد . وقد حرص على أن يقدم لأول كتبه النقدية (أصوات
العصر) بمقدمة قصيرة تقول سطورها : « هذه مجموعة من
الدراسات تتناول طائفة من أعمال الأدب الحديث ومشاكله . وقد
حرصت فيها على أن أترك جانب التلوق دون النقد ، والتعريف
دون التقويم ، وفي ذات الوقت كتبت حرصاً على أن أقدم للقارئ
المرئي ما يستطيع به أن يقترب من هذه الشخصيات ، أو يعرف
وجهات النظر في تلك المشكلات ، من زوايا وضعت الإجمالي
والثقافي . وأرجو أن أكون قد وفقت » .

إن موضوعات الكتب – كما تقول سطور المقدمة القصيرة –
تتناول طائفة من أعمال الأدب الحديث ، وفي الوقت ذاته تتناول
طائفة من مشكلات هذا الأدب الحديث . وصاحب هذا الكتاب –
كما تقول سطور مقدمته أيضاً – يلتزم جانب التلوق دون النقد ،
والتعريف دون التقويم . والقارئ الجيد – فضلاً عن القارئ
العادي – لا يفرق بين التلوق والنقد ، ولا بين التعريف
والتقويم ، فالتلوق جزء لا يتجزأ من عملية النقد الشاملة ،

الكلمة ، وأداة سلوه هي التلميح أو لفظ اللون . وأرست هذه للقول الجديدة هذا الإدراك لأن الشعر هو تعبير عن نفس قائله ، وأن القنون يجعلها هي تفسير وجدان للحياة ، هذا إذا فهمنا العلم والدين كلاهما [كل منهما] بقولته التي تختلف من أدوات الفن الجميل . وفي ظل هذا التفسير تجد الشعر وإدراكه وتفسيره ، ينبغي أن نعيد النظر في تراثنا ، وفي استملاحنا لما يستعمل منه ، وفي اقتناصنا للخبرة في ذاكرتنا وقلوبنا ، وبخاصة أن هذه الوظائف التي تلمح بها الشعر العربي في تراثه ، أن نتمتع به من أن يستشرف أفاق التعبير والتفسير ، وأن يحقق من خلالها كثيراً من روائع القول ، وعميق التجربة .

وكما شغلته في كتاباته النقدية عن الشعر قضية الوظيفية ، شغلته كذلك قضايا أخرى منها - على سبيل المثال لا الحصر - قضية التشكيل في القصيدة ، وكيف أن القصيدة التي تنفذ التشكيل تنفذ الكثير من مبررات وجودها ، وقضية الذاتية والموضوعية ، وعلاقة الشعر بالفكر ؛ ثم قضية اللغة الشعرية . وهو لا يرى أن هناك لغة شعرية خاصة بالشعر ولغة نثرية خاصة بالنثر ، كما يرى أن اللغة النثرية تعني فكراً فقيراً ، وأن اللغات الغنية هي تلك التي تجد فيها رموزاً لكل المدركات الحسية والوجدانية التي يواجهها الإنسان ؛ لا رموزاً ميتة محطلة في القواميس ، ولكن رموزاً حية جارية الاستعمال في الحياة اليومية .

ولابد لكي يبلغ شعرنا الأفاق الأسمى أن نكون من ذوي الجسامة - الجسامة اللغوية ؛ وذلك لأن الفكر الذي لا بد له من لغة غنية تستوعبه . وأظن أن سبيلنا إلى ذلك هو إتقان اللغة . ولابد لإتقان اللغة من معاودة النظر في التراث الأدبي العربي ، لا محاكاته ، ولكن إدراكه الذي الفائق للفتنة العربية من خلاله . ثم لابد بعد ذلك من الإقدام على الألفاظ الجديدة وترويضها للدخول في سياقاتنا الشعرية .

هذه - في إحصاء شديد - رؤية الشاعر الناقد عن الشعر ؛ فلماذا من السرح ؟ وفي إحصاء شديد أيضاً يمكن القول إن أهم أطروحاته عن هذا الفن القديم الجليل أطروحاته التي يدافع فيها عن المسرح للشعر وعن ضرورة استعادة المسرح للغة الشعرية ؛ لأنه هكذا ظهر ، وهكذا ينبغي أن يبقى . وهو في إحدى رسائله يقول : « الواقع أن لي رأياً في المسرح بسطته في كثير من كتاباتي النثرية ، وهو أن المسرح في جوهره سبيل للشعر . » وفي مكان آخر يطرح هذا السؤال : « هل مازال للمسرح مكان على المسرح ؟ » ثم يجيب بأن « كثيراً من النقاد يقولون إن الشعر ينبغي له أن يبتعد عن المسرح ، وأن يتزوي في التقصائد الغنائية ؛ لأن المسرح لم يعد يستطيع أن يرى السوق وهم يتحدثون شعراً ، أو لأن المسرح له رسالة اجتماعية ، إذ يدعو إلى أمر من الأمور ويحرض عليه ، وينير الأذهان تجاهه . وإن يستطيع متأمل أن يبلغ غايته إلا إذا أثار أثير الحواسي المتن . » إن المسرح ليس مجرد قطعة من الحياة ، ولكنه قطعة مكثفة منها . ولذلك فإن الشعرية

الإبداعية نفسه ، هو من أهم وثائق حركة التجديد ، ومن أهم كتب النقد الأدبي المعاصر ؛ فقد تضمن رسداً موضوعياً حقيقياً لخفايا تكوين الشاعر ؛ كما طرح مجموعة من التساؤلات التي شغلت ومنازل تشغل كل الشعراء الحقيقيين . وكما يصلح هذا الكتاب ليكون وثيقة من وثائق تاريخ تطور الأدب العربي للمعاصر ، فإنه يصلح كذلك ليكون صيغة متقدمة لقد هذا الأدب واكتنه قدرته على الانطلاق نحو آفاق المستقبل .

وما إن السؤال ، وسؤال السؤال ، هما وسيلة صلاح وأداة إلى التعرف والتعريف ، فإن سقراطياً التساؤل في الفكر الإنساني قد كان أول من استقبله الشاعر في الصفحة الأولى من كتابه : « حين قال سقراط : اعرف نفسك ! تحول مسار الإنسانية ؛ إذ سعى هذا الفيلسوف إلى تغيت الدرة الكونية الكبرى المسماة الإنسان ، التي يتكون من تناغم أجسادها ما نسجه بالجمع ، ومن حركتها ما نطق عليه اسم التاريخ ، ومن لحظات نشورها ما تعرفه بالنفس »

ومعنا يتوغل الفقيه في صفحات الكتاب ليدرك أن يدرك من تلفاه نفسه لماذا اختار الكاتب أن يستعمل سقراط في صفحته الأولى . إنه لا يريد بذلك تأكيد أهمية معنى النظر في الذات والانكباب على النفس ، بوصف الذات هوراً أو بؤرة لصور الكون وأشياء كما يقول ، وإنما يريد أيضاً الاستمالة بطريقة ذلك الحكم الذي هبط بالحكمة من منبها المتعالى عن البشر ، وألقى بها حارية هائلة في السوق ، حيث يأكل الناس ويبيعون ويشترون . وربما أراد أن يكون له ، مثل ذلك الحكم ، أسنمة المفتوحة على التاريخ .

« لنسأل إذن :

هل للفن غاية بشرية ؟

نعم ، ولكن غايته هي الإنسان لا المجتمع .

هل للفن غاية أخلاقية ؟

نعم . ولكن غايته هي الأخلاق ، لا الفضائل .

هل للفن غاية دينية ؟

نعم ، ولكن غايته هي الإيمان ، لا الأديان .

وإذا كنا نشك في أن الحديث هنا عن الشعر ، وأن الشعر ليس فناً ، فلماذا نستطيع بكل يسر وسهولة أن ننتزع كلمة « الفن » من مكانها ونضع كلمة « الشعر » بدلاً منها ، لتدرك كيف استطاع هذا الشاعر الناقد أن يتناول في كلمات قليلة للمعنى الذي أعهد في البحث عنه ؛ غيره من النقاد مثلاً الصفحات قبل الوصول إليه وهو عن وظيفة الشعر ؛ عن القيمة العملية له في الحياة ، فضلاً عن الوظيفة الجمالية والفنية ، معلماً بذلك مزيداً من التوضيح لموقفه من الشعر ووظيفته المعاصرة ، بعد أن غادر هذا الأخير مضارب القتيبة وقصور الولاة . ولا بأس من التوقف قليلاً عند هذه المسطور من مقدمة كتابه « قراءة جديدة للشعر القديم » ، والحديث فيها عن المدلول الجديد لكلمة الشعر ، بعد أن اصطلم هذا الشرق العربي بالمضاربة الأوروبية ، « فأصبح الشعر فناً من الفنون السمية والبربرية كالوسيقى والرسم ، في إبداعه وتصده معاً . غير أن أداته

أودونيس وهاجس الحدائق

تقتضي مسألة الجمع بين الشاعرين الكبيرين صلاح عبد الصبور وأودونيس في هذه التمثلات للتواضعة الإشارة إلى أنها بلفتيان على مستوى التقيد عند نقطة تكاد تكون وحيدة ، تلك هي الرقبة الكلمة في رفض « التآثر » ، والاستصاء على التكيف في إطار أي من تلك الظروف النقدية ، سواء القديمة نسبياً أو هذه الحديثة التي تملأ علينا حياتنا الأدبية الرامة .

ويعود هذا التوافق الواضح بين الشاعرين إلى كونها يرفضان الوقوف عند منجز بعينه لاستقصاء جميع ظواهره واستخلاص دلالاته ، ومن ثم الانطلاق من مقولاته المحددة للدراسة الأشكال الإبداعية . وفيما هذا التوافق الوحيد بين الشاعرين التقليديين فإن عجالات التخلف بينهما أوسع من أن يدركها الحصر ، لاسيما في مفهوم الحدائق ، التي تمثل عند صلاح عبد الصبور قيمة عصرية متعددة ، في حين أنها عند أودونيس قيمة مستقبلية لا يبعدها الحاضر ولا المستقبل — كما سنرى ذلك في قراءتنا الموجزة للملامح التجريبية التقليدية عند الأخير .

ولأننا لن نستطيع في قراءة تتحرك في مساحة محددة سلفاً أن نلم بالتجربة النقدية للشاعر أودونيس بأبعدها وإشكالياتها ، فإننا سنكتفي بالإشارة إلى أهم ملامح هذه التجربة في سياق الموقف التقني من الحدائق في أبعدها ودلالاتها التالية : الموقف من التراث ، الموقف من اللغة ، الموقف من الواقع ، الموقف من الشعر . وقبل الاقتراب من هذه المواقف تقتضي الأمانة العلمية استدراكاً آخر يمثّل في أنه إذا كانت القراءة — مجرد القراءة — لأعمال هذا الشاعر النقد صعبة على كثيرين فإن الكتابة الموضوعية عنه تكون أكثر صعراً ، لا لأنها تقع في منطقة التقاطعات بين الأعداء والأصدقاء ، ولكن لأن الحديث عن أعماله ، سواء الشعرية منها أو النثرية ، يتطلب وحياً بالتأريخ والراهن والمستقبل ، كما يتطلب أيضاً وحياً بالإشكاليات التي حاول يكشفها النقد الإبداعية والتفسيرية اختراقها ، مسلحاً باللغة وحدها ، تلك اللغة المتميزة التي تخترق الجمال والبلاغي ، وتجمع بين عالم الواقع الموصوف بالملمس وعالم الرؤيا الذي يتسع للملمس والغريب والساحر . وأودونيس في نقده — كما هو في شعره — كان ماضوياً بهاجس الحدائق التي تراقبه كظله ، والتي خلقت من حوله هذه الحالات المتعددة الأكران ، الجلمسة بين أقصى مشاعر الرضى وأقصى مشاعر السخط .

١ — الحدائق والتراث :

تكشف لنا مجتمعت « مفترق الطرق » — والمجتمع العربي المعاصر واحد منها — عن تصورات متعددة ومواقف متباينة نحو التراث ، تتجلى لنا الآن منها ثلاثة مواقف أساسية ، يمكن تبسيطها وإجمال دلالاتها في النقاط التالية :

أولاً : موقف سلبي علمي ، يرفض التراث برمته دون مبررات ويدا أسباب . وأصحح هذا الموقف يرون بل يودون. أن ينسى

هي الأسلوب الوحيد للمطعم المسرحي الجيد . والشاعرية هنا لا تعني النظم بحال من الأحوال ، بل إن كثيراً من المسرحيات غير المنظومة فيها قدر من الشاعرية لوغر من بعض المسرحيات المنظومة .

ولعله لم يعلم الأدلة للغة التي يؤكد بها ما ذهب إليه عن شاعرية المسرح ، ليس من استمرارة التصوص التي كتبها لأصناف المسرح الشعري وحسب ، بل من متابعة التصوص التي كتبها محاقلة للمسرح النثري ، أمثال تشيكوف، الذي يراه في المسرح شاعراً من أرفع طراز ، ويوجين أونيل، الذي استطاع أن يقترب من روح الشعر في معظم أعماله المسرحية ، برغم أنه يكتبها نثراً ، وحتى برنولدشو ، السرف في ثقوبه ، يحد في مسرحه الفكري روح الشعر من خلال أسلوبه الخاص وموسيقته الخاصة . ويعتده نقلاؤه الكبير يستقبل المسرح النثري إلى هذا النوع من الإطلاق : « وهذا لا أستطيع أن أقول إن المسرح النثري قد استطاع في قليل الأيام أن يحاكي المسرح الشعري » .

هذه مؤشرات حاولت أن تقول شيئاً ما ولو صغيراً متواضعاً عن التجربة النقدية للشاعر الثالث صلاح عبد الصبور ، وذلك في سياق هذه التمثلات الباعلة ، التي حاولت رصد التجربة النقدية كما تبدو الآن عند الثلاثة من المبدعين العرب . ولعل أن نودع مسألة هذا المبدع الغالب الحاضر ، لأبد لنا من وقفة أخيرة مع مسطور في مقدمة كتابه البالغ الأهمية « حتى تهر الموت » ، جله فيها : « وسر أزمنا الحضرية المعاصرة أننا لم ندرك بعد أننا نعيش منذ أوائل القرن التاسع عشر في فترة ميلاد جديدة . وليس استمرارة بعض النزعات السلفية والمحافظة إلا نتيجة لخيب هذه الحقيقة .

« والفرق بين السلفي والمحافظة فرق واسع ، فالسلفي هو الراجب في العودة إلى الماضي الزاهر ، ناسياً أن هذا الماضي كان زاهراً لأنه كان وإلّا باحياجت عصره ، مستجيباً لها ، وأن مادة العصر تتغير ، فؤذن بل توجب تغيير صورته . أما للمحافظة فهو الراجب في إيفاء كل شيء على حاله ، مؤثراً بأن الحاضر أو الماضي القريب هو أنسب الصور للمجتمع البشري . ولكن كليهما — السلفي والمحافظة — يلتقيان في كراهية الإطلاق للمستقبل والتخوف منه . أما الميلاد الجديد فهو يحتاج لإنسان متطور ، مؤمن بأن التجربة هي زاد رحلة الحقيقة ، وأن الحوار هو السبيل الأول للمعرفة ، وأن الجدل هو أهل صور العلم ، وأن الحرية هي حلية هذه القيم جميعاً إن علينا أن نفتح دون خجل ، وبغد أبصارنا للأفاق حولنا ، وندرك دون غرور أن الدنيا قد سبقتنا ، وأن علينا أن نلحقها . ولا خير علينا إذا عرفنا أن حضرة جديدة يجب أن تولد وتستبقت في بيتنا العربية ، بعد أن نشر حضارتنا القديمة ، ونحفظ بما فيها من جوهر خالد ، وببيل التراث على ما لا يفتننا منها » .

بالسلط يلو كانه يتحرك في زمن مقفل كالتأبوت ، تقول عنه إنه لا يحيا ، أو ليس شاعرا ، أو إنه نظام .. الشاعر الجليد ، إذن ، متفرس في تراثه ، لئى في الغور ، لكنه في الوقت ذاته مفصل عنه . إنه متاصل لكنه محلود في جميع الأفاق .

وفي مكان آخر من المصدر نفسه نراه يؤكد هذه الفكرة ، فكرة العلاقة الوثيقة بين الشاعر المرى وتراثه . « من البداية أن الشاعر المرى للعاصر لا يكتب من فراغ ، بل يكتب ووراءه الماضي وأمامه المستقبل ، فهو ضمن تراثه ومرتبطة به . لكن هذا الارتباط ليس عاكسة للأصاليب والتأنيج التقليدية ، وليس تمثيا معها ، ولا بقامه ضمن قواعدها ومنهجها التقني - الفني - الروسى ، فليس التراث عادة في الكتابة ، أو موضوعات طرقت ، ومشاعر هويت وعبر عنها ، وإنما هو طاقة معروية ، وسوية خلق ، وتذكرى في القلب والروح » .

هكذا ينظر الشاعر الناقد في مرحلته الراضية إلى التراث بوصفه الجدار الذى يستند إليه المبدع وهو يرى وجهه صوب الأفق الجليد . وهو في إحدى رسائله يتحدث عن هويته العربية بوضوح لا يقبل اللبس : « الوجود العربى والمصير العربى يؤسسان حقيقى ، لا الشعرية وحسب ، بل الإنسانية كذلك . هذا واقع لا يغيره شيء ، لا إنكاره انقطاعا ، ولا رفضه اختيارا . فليس العرب « شيئا » وأنا « شيء » آخر يقبله ، كما تحسب كلمتك بأنك تقول عن نفسك - واعتقد أنك في قرارك لا تؤمن بهذا الذى تحسب به كلمتك . فلا جبهه لنا خارج الهوية العربية . وهذا ما أعلنه وأكادله وعشناه » .

هكذا يتحدد موقفه من التراث على امتداد المراحل الإبداعية الأولى . وهذا الموقف باعتداله وسادته يكرسه نالداً حريصاً حريصاً على التراث ، وحريصاً في الوقت نفسه على أن يخلق المبدع ذاته بعيداً عن الرؤية الجليدة والتعامل الجليد . وهو في آخر مؤلفاته النقدية يسجل الاعتراف التالي : « أحب هنا أن أعترف بأن كنت بين من انحلوا بثقافة الغرب . غير لئى كنت كذلك بين الأوائل الذين ما لبثوا أن تجاوزوا ذلك ، وقد تسلموا بروح ومفهوماتهم فكأنهم من أن يبدعوا قراءة موروثةهم بنظرة جديدة ، وأن يفتحوا استقلالهم الثقافي الذاتى . وفى هذا الإطار أحب أن أعترف أيضاً بأننى لم أنصرف للحداثة الشعرية العربية ، من داخل النظام التقنى العربى السلك وأجهزته للمعرفة . فقرأت بولنير هى التى غيرت معرفتى بأبى تواس ، وكشفت لي شعره وحداته ، وقراءة لأدريه هى التى أوضحت لي أسرار اللغة الشعرية وأبعادها الخفية عند أبى تمام ، وقراءة رامبو وترنل ويريتون هى التى قادتنى إلى اكتشاف التجربة الصوفية ، بفراحتها وبهايتها ، وقراءة النقد الفرنسى الحديث هى التى قادتنى على حداثة النظر التقنى عند الجرجاني ، خصوصا في كل ما يتعلق بالشعرية وخاصيتها اللغوية التصيرية . ولست أجد أية مفارقة في قوى إن حداثة الغرب (للشاعرة) هى التى جعلتنى أكتشف حداثتها العربية (للمتقدمة) فيما يتجاوز نظاما التقنى

الناس كل شيء عن الماضي وأن يبدلوا الرضى بالحيلة من العصر الحديث ، وإن أمكن من هذه اللحظة .

ثانيا : موقف سلفى تجديدى ، لا يتقبل كل ما جله في التراث بفته وسميته وحسب ، بل يرغب جاعداً في أن يعيش في زمن ذلك التراث ، غير مدرك ما يحيط بالحيلة من جديد ، وما يطرأ عليها كل يوم من تغيير .

ثالثا : موقف واقى مستدير ، يهدف إلى ربط إيجابيات الماضي بإيجابيات الحاضر . ويرى أصحاب هذا الموقف أن النظر إلى الماضي ينبغي أن يكون بالغدر نفسه من الاهتمام الذى يتم به النظر إلى مستقبل الحضارة الإنسانية .

وعندما نأمل التجربة النقدية للشاعر أكونيس في ضوء هذه المواقف ، ونؤمن النظر بروح قصصى وحسينى في كتاباته المتلفة بالتراث ، ندرك أن مكانه الحقيقي في الموقف الثالث ، حيث يماقى الكاتب بفكره التقنى الماضي في مواجهة التخریب واللؤدان في الآخر ، ويماقق المستقبل والحاضر نشيا مع شروط الحياة التى ترفض الجلود ولا تكف عن التغيير والتحديث . وإذا كان الشاعر الناقد - كما تشير إلى ذلك سيرته الإبداعية - قد اجتاز مجموعة من المواقف قبل أن يتحدد للعالم الثانية في رؤيته ، فإن هويته الحقيقية في جوهرها كانت في مختلف المراحل والمواقف صربية . وخلافه في بادئ الأمر ، في المرحلة الأولى من حياته الأدبية ، إنما كان مع أولئك العرب أو الأعراب الذين - والحديث له - يصورون التراث العربى تركمة موميائية تحرسها الأصباح والتعازيم . إن التراث العربى لهام من هذا الفهم . إن العرب لهام منه أيضاً . ويحبب أكونيس إلى أننا « حين نقول إننا عرب ، نقول ذلك لاسيسا ولا غوغالية . نقوله لأنه واقعنا ؛ لأنه حاضرنا ومصيرنا » . وهويته ليست مفضضة العيتين عن الأخطاء ، وموقفه من التراث ليس موقف المحافظ أو السلفى . إنه موقف للمفكر المستدير . « أقول : إننا عرب ، لئى يشرفكرون ، يتمثلون في وجودهم ، في أنفسهم ، في الحياة والله والإنسان والحضارة ، في كل شيء ، ولسنا قطيعا أو نسخا متشابهة . ولذلك نختلف ونتناقض في مواقفنا وتأملاتنا . ومن المصعب حقا أن يفسر هذا الاختلاف وهذا التناقض عبة بالتراث العربى ، تراثنا جميعا ، أو كراهية له . مثل هذا التصيير مهين للعرب ، للمقل .. إلخ

ومن حصاد هذه المرحلة التى يدرجها بعض خصوم الكتب في خانة الرفض ، هذا الموقف الذى يحدد فيه مفهومه عن « التراث والحداثة » . « يجب أن يميز في التراث بين مستويين : الغور والسلطح . السلطح هنا يمثل الأفكار والمواقف والأشكال ، أما الغور فتمثل الضجر ، التطلع ، التغير ، الثرة . لذلك ليست مسألة الغور أن تتجاوز بل أن تنصهر فيه ، لكن ، لا تكون أسهاما ما لم تتجاوز السلطح . ذلك أن السلطح متصل بالواقع والفترة الزمنية ، أى تجربة شخصية معينة ، فيما يتصل الغور بالإنسان كإنسان . الغور مطلق ، أما السلطح فظرفى . حين نجد اليوم شاعرا يرتبط

هكذا ينظر الشاعر الناقد إلى اللغة وإلى دورها في بناء العمل الأدبي . ولا ينبغي أن يسمى القارئ المجمل فهم ما تلعب إليه السطور الأعمى السابقة من أن مسألة التعبير مسألة أفعال وحساسية وتوتر لا مسألة نحو وقواعد ، وأنها دعوة مباشرة إلى نبذ النحو والقواعد ؛ فهو في مكان آخر يشير إلى أهمية النحو والقواعد من خلال فهمه العميق لدلالة الإعراب ؛ « فهو المبدأ اللغوي الأتني » وهو علامة الوحدة بين السانك والمتحرك ، وبين العلق والنفس . فكن كائن اللغة الشكل الإيقاعي للطبيعة ، إن هذا الشكل يأخذ تجلوه ووحشته بالإعراب » . وقد جاءت هذه الملاحظات الواجبة بعد إشارات أخرى إلى اللغة العربية وارتباطها بالهوية القومية ؛ « فقد نشأ المرء في ثقافة ترى إلى اللغة بوصفها صورتها الناطقة ، ويوصفها صورتها الشاعرة والمفكرة ؛ فهي وحدة عقل وشعر » ، وهي الرمز الأول للهوية العربية ، وضمانها الأول ، كان اللغة في هذه النظرة هي التي « خلقت » المرء - فطرة في الجاهلية ، ووحيا في النبوة ، وعللاً في الإسلام ، بل تبوء اللغة في الوعي العربي الأصل ، كأنها الكائن نفسه ، ويبدو علمها كأنه علم الكائن . من « مادة » هذه اللغة المخلوقة ، يتصور إيقاع الوجود ، وينبثق جوهرة » .

وان نحى إلى أبعد من ذلك في تعقب العلاقة بين الحداثة واللغة كما تجلدها التجربة النقدية للشاعر أدونيس ، وإن كان لابد من إشارة مختصرة إلى علاقة الشاعر باللغة . يقول الكاتب : « اللغة ليست ملك الشاعر ؛ ليست لغته إلا بقدر ما يفسلها من آثار غيره ، ويفرغها من ملك الذين استكروها في الماضي . وما أن المبدع يتحد بالوعي والاتباع ، فإن اللغة التي يستعملها لا تكون لغته إلا بقدر ما يفرغها من ماضيتها ، وشماتها بالمستقبل . اللغة دائماً تخص زماناً ما ؛ بنية اجتناعية ما . إنها دائماً نجى من الماضي . حين يأخذها الشاعر كما هي ؛ كما نجيتها ، لا يكتب بل ينسخ » . إن اللغة ينبغي أن تتبني بطريقة جدلية من داخل التجربة الشعرية ومن الحداثة .. والواقع .

ليس هناك شعب يتولى حركة الحداثة كأنها جزء من مشروع حضاري شامل ، يتناقل فيه الاجتماعي والسياسي والاقتصادي مثل الشعب العربي . وفي كتاب « ثقافة نهايات القرن » يذهب الكاتب إلى « أن الحداثة هي إشكالية للمجتمع العربي الرئيسية » . وهو على حق في هذا الذي ذهب إليه ؛ ذلك أن الصراع الذي يدور الآن في هذا المجتمع الواسع المتعدد للأصابع والمستويات ليس إلا صراعاً من أجل التحديث ، ومن أجل الإنسان بشروط المرحلة التاريخية الراهنة . وبالرغم من أن بعض النصوص التي يعالجها الكاتب موضوع الحداثة تعود إلى ما قبل أكثر من ثلاثين عاماً ، فإن نيتها من الاستباق يربط بينها وبين آخر النصوص التي صدرت عنه في هذا المضمار ، والغريب أن المحطات العلمية التي كانت تحدد الواقع الأدبي في أولئك المحطات متمازلة هي نفسها خصائص الواقع الراهن في أواخر الثمانينيات . ولا شك أن هيمنة بعض النتائج الابنية قد ساعدت

السياسي « الحديث » (الذي أنشئ على مثال غربي) . هذا ، إذن ، هو موقف الشاعر الناقد أدونيس من التراث ؛ ومن خلاله يتبين أن الحداثة التي يتناقلها لا ترفض التراث وإنما تستمد وجودها من جوهرة ، وأن الحرص عليه ، والإكبار له ، يجعله يحرص كذلك على حمايته من التقليد والتكرار .

٢ - الحداثة واللغة :

أخذ بعض الحريه والأفهام - لا فرق بين الصفتين - على الناقد أدونيس تمسكه باستخدام تعبير « التغيير » عند الحديث عن علاقة الشاعر باللغة . وقد صار هذا التعبير مصطلحاً يقوم على ممان ذات دلالات شعرية من الصعب أن يدركها أولئك الحريه الأفهام الذين فهموا التغيير بمعنى التدمير . وربما لأنهم يعيشون في زمن السيارات الفخمة القابلة للتغيير والتدمير لا يستطيعون أن يدركوا إمكانية تغيير الجبال وتغيير الإبداع ، وإشاعتها في الحياة ، أو يخلصوا أن تغيير الطلقات الإبداعية في اللغة هو ما قصد إليه الشاعر الناقد ، وما دعا المبدعين إليه ، لكي تنكسب اللغة حداثتها المبدعة ، بعد أن نامت في القواميس أكثر من ألف عام ، وأفرقتها فصائد القنطين من كل قدرة على التجديد . وبالرغم من تركيزه الذي يصل إلى حد المبالغة على أهمية اللغة بالنسبة للشاعر فهو يفر من الشعراء الذين يسخرن من الكلمات الشعرية ، والفصيلة عندهم نوع من القيسيساء اللغوية ، لكن ما من كلمة هي شعرية بلذتها أكثر من غيرها .

إن للكلمة علة معنى مباشرة ، ولكنها في الشعر تتجاوز إلى معنى أوسع وأعمق . لا بد للكلمة في الشعر من أن تملو على قاتها ؛ أن تفرز بأكثرتها تعديه ، وأن تشير إلى أكثر مما تقول ؛ فليست الكلمة في الشعر دلالةً دليلاً أو عرضاً حكماً ففكرة أو موضوع ما ، ولكنها ربح محسوب جديد .

هذا من الكلمة ، التي هي مفردة في اللغة ، فإذا من اللغة ذاتها ؟ إنه في « زمن الشعر » يتحد من لعبة اللغة ، وكثير بين اللعب والزخرفة ، ويشير إلى أن الأشكال والأفكار ليست دائماً هي التي تضع الطريق إلى عالم الشاعر ، بل هي اللغة . وهو في حديثه عن الشعر المرء ومشكلات التجديد يشير إلى دور اللغة ؛ لأن « التغيير الشعري جزء من الحالات النفسية والشمورية ، والتغيير لغة » .

« اللغة إذن كائن حي متجدد . وإذا كان الشعور الجليلد يمر من نفسه تغييراً جليداً فإن هذا يعني أن له لغة مميزة خاصة . يتضح ذلك إذا عرفنا أن مسألة التعبير الشعري مسألة اهتمام وحساسية وتوتر ورويا ، لا مسألة نحو وقواعد . ويعود جمال اللغة في الشعر إلى نظام المفردات وعلاقاتها بعضها ببعض الآخر ؛ وهو نظام لا يتحكم فيه النحو ، بل الانفعال أو التجربة . ومن هنا كانت لغة الشعر لغة إيماءات ، على تقيض اللغة العلة أو لغة العلم التي هي لغة تجليات »

٣ - الحداثة والشعر :

يمكن القول إن التطور الجديد في حركة الحداثة الأدبية قد حقق - في ميدان الشعر بخاصة - تحولاً كبيراً ، وأولج قدرًا من التجارب الشعرية التي تنتمي إلى المرحلة التاريخية الجديدة . وكما أسهم الشعراء الكبار ، منهم الشاعر أدونيس ، في تأسيس هذا التحول ، أسهم كذلك عدد منهم في خلق للتألق التقني للآلام لإرضاع هذه التجربة وتعميق معطياتها . وكان هذا الشاعر الناقد في مقدمة من أسهموا في تجديد أبعاد الإشكاليات التي حاولت تعميق الولادة الشعرية الجديدة . ولم يتحدث كاتب عربي عن الشعر كما تحدث عنه . ولم يطر شعر عربي من وقته وجهده وسجله الشعر والكتابة عنه وكتبته ما نلر أدونيس .

ولأنه كان مع الحركة الشعرية الجديدة في بدايتها ، وقبل أن تبلغ حدها الراهن ، فقد كان من نفر قليل من الشعراء الناقد الذين اتصروا المبادرة في التعريف بهذه الحركة والدفاع عنها . ومن أوليات تلك التعريف قوله : « لعل خير ما نعرف به الشعر الجديد هو أنه رؤيا ، والرؤيا ، بطبيعتها ، فقرة خارج للمقاهيم الفاعلة . هي إذن تغيير في نظام الأشياء ، وفي نظام النظر إليها . هكذا يبدأ الشعر الجديد ، أول ما يبدو ، غموضاً على الأشكال والطرق الشعرية القديمة ، ورفضاً لمواقفه وأساليبه التي استقبلت أفراسها » وعندما كانت الشكوى ترفع في وجهه ما يسمى بالمغموض ، كان يسارع إلى القول « إن الشعر الجديد هو بشكل ما كشف عن حباتنا المعاصرة في عيشها وخلعها . إنه كشف عن التشققات في الكيونة المعاصرة . لذلك نحن نتذكر هؤلاء الذين يثرون في وجهه قصائد غير مفهومة ، فإن عقلهم يثور غريزيا ضد خط مستقيم هو في حقيقة متحيز كما بين لنا أليشتاين ، أو ضد جزيء هو في الوقت ذاته موجبة ، كما بينت لنا ليفيافيه الحديثة . كنا في الماضي نحب أن تكون القصيدة وصفاً وحلية وتواكمت تسكن في الجميلة ، وبقية حامية للجملة الشعرية ، واليوم فاجتاحت القصيدة بعكس ذلك ، فزاهرا اكتشافاً لم نره ولم نشر به أبداً . من هنا كراهية المنطق الخطي في الشعر الجديد » .

وبما كانت أهم الآراء والمقاهيم النقدية التي توصل إليها الشاعر الناقد أدونيس حول جلور الحداثة الشعرية العربية هي تلك التي أوردتها في كتاب « الشعرية العربية » ، وبما هذا الاستنتاج الخطير : « يتجلى لنا ، في ضوء ما تقدم ، أن جلور الحداثة الشعرية العربية بخاصة ، والحداثة الكتابية بعمامة ، كلمة في النص القرآني ، من حيث إن الشعرية الشفوية الجاهلية تمثل القِيمَ الشعرية ، وإن الدراسات القرآنية وضمت أسساً نقدية جديدة لدراسة النص ، بل ابتكرت علماً للجمال الجديد ؛ فعمله بذلك لنشوء شعرية عربية جديدة . إذا أضفنا إلى هذا كله مدى تأثير النص القرآني في شعرية النص الصوفي ، فربما كيف أن الكتابة القرآنية ولدت تولوفاً جديداً للغة الفنية ، وعلمت كتابية جديدة ، وكيف أن القرآن أصبح « منبع الأب » ، كما يعبر ابن الأثير توفى

حل إشغال التمزج الحديثي المقترح ، والابتعاد به من خلال التصيرات المغلوطة من خلق للتألق للآلام للتصريح الأدنى ، كما أن التيارات للمحافظة التي عدت الحداثة أشكالاً كاذبة نوعاً من القطعية للعرفية حيا معي » قد ساعدت على تمثّر قضية التحديث ، وحل تشويه كل محاولة تقود الإنسان إلى تجاوز واقعه القاسي . ولد شكلت هذه المواقف المتنافسة الوسائل الضائعة والمجيلة لقوى الإبداع والتحديث .

وما أكثر الخير الذي أمدته بعض النقاد العرب لكي يقتنوا القارىء البسيط الطيب بأن الحداثة ليست سوى نزعة مجرد عيشية ، ترفض الإذعان لطقس العصر ، وأن الشاعر أدونيس بطلانته المستوردة ليس إلا دجلة الشعر الجاهلي أو الشعر للذات ، فهو يصدح إلى حداثة يخرج سلعة العقل والوعي ، وأنه يكرر بعض المقولات الشائعة في كتابات الرمزيين والحداثيين الغربيين ، وأنه يقول : « يمكن اختصار معنى الحداثة بأنه التركيز المطلق على أولية التعبير ، أي أن طريقة أو كيفية القول أكثر أهمية من الشيء للقول ، وأن شعرية القصيدة أو فنيتها هي في شكلها لا في وظيفتها وهذا يتضمن نتيجة أساسية . ليست قيمة الشعر في مضمونه بعد ذاته ، سواء كان واقعياً أو مثالياً تقديمياً أو رجسياً ، وإنما هي في كيفية التعبير عن هذا المضمون » . وإلى خطأ في هذا القول الذي تتأكد به الأولية في الشعر للتصير (التعبير عن ماذا ؟ من المضمون) ، وإلى طرف بين هذا القول وبين ما يلحظ إليه النقاد الواقعيون من أن الأولية في الأعمال الإبداعية للنق ، ثم يأتي دور الموقف . وقد لا نجد لذلك فارقاً كبيراً بين ذلك القول وقول آخر للكاتب نفسه (وكلا القولين يرد في كتاب واحد هو « زمن الشعر ») : « ولقد قوى الرجعة والتقليد في نظرية الشعر لذاته ما يفيدها ؛ لأنها تجد في كثير من الشعر الذي يصدر عنها ما يوفر للصحة والتسليم ، وما يلهم . فالشعر ، بحسب هذه النزعة ، لا يكتب لكي يقدم رؤيا جديدة ، أو يفصح أفقا جديداً ، أو يعبر عن تجربة إنسانية جديدة ، وإنما يصنع خصيصاً لكي يقدم طرقاً ومصرولات . وهو ، لذلك ، يمدح في إطار خفي تجريدي ، خارج الحياة والتاريخ » .

« الشعر هنا لا يعبر أو يشارك أو يرى ، بل يمتلئ ويصف ويصطنع . ويقوم الشعر هنا هو اللعب لا الواقع والكلمة ؛ لا الإنسان . ولذا تمزج الحركة من الواقع تصوير تكررًا فارغاً ؛ وإذا منزلت الكلمة من الإنسان تظل أن تكون وسيلة لإبداع وتعبّر ، وتتحوّل إلى وسيلة صنع وزخرفة »

الحق أني لا أجد من يدافع عن الحداثة الملتزمة كهذا الكاتب المقتري عليه من بعض الملتزمين ومن بعض الحداثيين ؛ فهو حينما من أبرز دجلة الاستلاب والاختراب Alienation ، وفي مواجهة كل ما هو واقعي وإنساني ؛ وهو في زعم بعض دجلة الحداثة أو دجلة الأحدث مرحلة انتهت بعد أن بدأت مرحلة الأشكال التي لا شكل لها .

سنة ١٣٧٧ هـ ، وكيف أن الدراسات القرآنية توفر للصدر الأكثر أهمية لدراسة شعرية اللغة العربية .

بقيت في هذه التعلّلات ملاحظة قصيرة وأخيرة ، عن اللغة التي استعملها الكاتب في بياناته الخلقية في كتاباته النقدية ، لاسيما معطيات المرحلة الأولى . إنها لغة نقدية إبداعية ، لا تكاد في كثير من المواقع تختلف عن اللغة التي كتب بها الشاعر قصائده . ومنها - على سبيل المثال - وصفه للمبدع الحقيقي بأنه الإنسان الرافض ، المشفق ، الخالق ، الرائي ، البكر ، الثقي ، المنفوس . ولا يخفى على من شك في أن هذه اللغة الشعرية البديعة قد كانت وراء سوء الفهم الذي غلظ حولها عدداً من الرافضين والساخطين .

كihal أبو دهب ومشروع تأسيس البنية العربية

١ - الشاعر الناقد والناقد الشاعر :

رعا كان هذا الشاعر الناقد ، وهو الثالث والأخير في هذه التعلّلات ، أكثر الثلاثة الشعراء الناقد إثارة للساؤل والمهرة ؛ وذلك لسبب واحد هو أن الشاعرين الناقدتين السابقين ، صلاح عبد الصبور وأدونيس ، قد طغى شهرتهما الشعرية على شهرتهما النقدية ، بالرغم من إنجازهماما النقدية ، واتصلاهما بالثقافة الأخرى في عالم الفكر ؛ أما كihal أبو دهب ، موضوع هذه السطور من التعلّلات ، فهو على العكس منها تماماً ؛ فقد طغى شهرته نقداً على شهرته شاعراً ؛ بالرغم من أن ما قدمه حتى الآن في مجال الكتابة الشعرية يضعه بين العدد القليل من الشعراء الحقيقيين ذوي الدور الفعال في البحث - من خلال التجديد المستمر - عن القصيدة العربية المعاصرة . وحيواته الوحيد المنشور وبكالات إرميا ؛ ثم فصلاته المنتشرة في المجلات العربية ، وهي تشكل من حيث الحكم ما يوازي - على أقل تقدير - ما أصدره أي شاعر مشهور من أبناء جيله الستين ، وقصيدته والأصداد - على سبيل المثال - المنشورة في العدد (٢٤ ، ٢٥) من مجلة مواقف ، التي تشكل في حد ذاتها ديواناً كبيراً ؛ قد كانت وما تزال من بين أهم القصائد التي عرفها الشعر الحديث وربما أخطرهما ، سواء من حيث السياق اللغوي أو التشكيل الجلي ، أو تعدد الأصوات ، أو من حيث التعامل مع التراث واتساق للنهش .

هو شاعر إذن ، ولو أنه قد أصلى الشعر بعضاً من الوقت الطويل الذي يعبه للنقد والدراسات الفكرية والترجمة لكان له العول الشعرى الثرى التي يضعه في مكانة خاصة ومتميزة ضمن خريطة الشعر العربي المنتمية للأوان والظلال .

وتعزرن الآن في هذا السياق من التعلّلات في التجربة النقدية للشعراء ملاحظة لم تستكمل مقوماتها النظرية بعد ، وتعمل على إعادة النظر في تجربة الشعراء الناقد من خلال الترتيب في تقديم صفة و التناقد ، وتأخيرها لتعطي كل صياغة معنى يخالف المعنى الآخر . فالشعراء الناقد ، غير الشعراء الشعراء . في الصيغة الأولى يذهب الشعراء إلى النقد في عولة لاستكمال بعض التناقض النظرية

في النقد الأدبي ؛ ويظل الشعر هو الملم الأول والمؤرق عند هؤلاء . أما الناقد الشعراء فهم أولئك الناقد الذين يذهبون إلى الشعر رغبة في تحقيق بعض النماذج الشعرية التي تبدو - من خلال الرؤية النقدية - غالية أو مستعجلة . ولا يتجلى هذان النموذجان عند الشعراء الناقد أو الشعراء والشعراء ، وإنما يتجلى كذلك عند الروائيين الناقد أو الشعراء الروائيين ، وعند معظم المبدعين الذين يمارسون عملاً نقدياً . وإذا كان النقد الأدبي عند من هو مبدع بالدرجة الأولى يأتي استجابة لتغذية لضرورات إبداعية فإن الإبداع عند الذين هم نقاد بالدرجة الأولى يأتي استجابة واعية ؛ فالقصيدة عند الشاعر الناقد لغة جليلة وحضور يتردد على فن القول ؛ وهي عند الناقد الشاعر عولة تجريبية تهدف إلى خلق النموذج البديل للعبارة في القول . وأعترف في الملاحظة التي أحاول الحديث عنها في هذا السياق مأزول أكثر ابتعاداً عن الدقائق والتضييقات التي تستلزم أن تبرز هذه الاختلافات بصورة أقوى ؛ وقد لا يتأتى ذلك سوى في دراسة تطبيقية تتناول التجربة الإبداعية للشعراء الناقد والتجربة الإبداعية للشعراء الشعراء . ويبدو الأمر - برغم وضوحه النسيي وبساطته - على قدر كبير من الأهمية ومن التعقيد .

٢ - اللسانيات والخطاب النقدي الجديد :

مع بداية السبعينيات من هذا القرن انتقل النقد الأدبي العربي فجأة إلى دائرة نقدية مشوشة ومضطربة . بعد أن استقرت به الحال على مدى العقود الستة الماضية في ظل تطبيقات لا تخلو من المكتائبة لمصطلحات ومناهج خضعت للانتقاص والتزطيف الذي يمتثل الصواب حيناً والخطأ حيناً ؛ وبعثها معاً في أحوال أخرى . وصارت تلك المناهج في تعاملها الواضح مع الأحوال الإبداعية جارية تثير من اليقين لدى القارئ أكثر مما تثير من السؤل . وكما كان الفكر النقدي العربي يبدأ من تلك البدايات المشوشة المضطربة حواراً جليداً مع أخطاء جليلة من مناهج النقد القائمة على علوم اللغة التي سبقت للباحثين فيها بعد أها - أي هذه العلوم - قد امتلكت حضورها الباكر في الواقع الإنساني مع الإنجازات الجلية لعدد من الشعراء العرب القدامى . وهذا هو الحيط الذي أمسك بالمرآة المذكور كihal أبو دهب ، وحاول أن يقد به تياراً معاكساً لهجة التنقيب والنقل عن الآخرين . وإذا كان غيره من الباحثين والناقد العرب قد أسهموا في النقل عن الغرب فقد أتر أن يظل إلى الغرب ، وأن يبدأ الخطوات الأولى في تأسيس بنية عربية ، وأن يبرى الآخرين من الباحثين العرب بإقافة السنية عربية بدأت معلها تنضح الآن في جهود بعض الباحثين العرب في المغرب العربي ، ومن بينهم - على سبيل المثال لا الحصر - الاستاذان عبد السلام المسني وعبد الملك مرتاض .

لم يرفض أبو دهب التواصل النظري والفكري مع الغرب ، لكنه رأى أن يقيم في الوقت نفسه مثل هذا التواصل مع الفكر النقدي العربي القديم ، وأن يخرج بشروط ومعطيات نابعة من هذا التصادم

العلمي في لغة العربية ، مقارناً بين هذه المدارس اللغوية التي بدأت تبحث الدراسات الأدبية في أوروبا منذ أوائل هذه القرن ، مسائلًا في سره : ماذا يستطيع المبدع العربي أن يفعل لتخفيف الهجمة الغربية على أمته ؟ وهي تساؤلات لست أدري كم احتجبت من التأمل قبل أن يعكف صاحبها على تقديم أطروحته عن عبد القاهر الجرجاني ، التي سوف تركز في أجزاء منها على ضرورة أن يصدر النقد العربي عن روح اللغة العربية وتراثها ، وأن يتم النقد العرب بالتحليل اللغوي ، وبالبنية الأسلوبية للنص التي هي من أهم ما يتميز به شاعر عن شاعر ، وكتيب عن كاتب ، وأن يجروا مؤقتًا أو نهائيًا هذا النمط النقدي الذي انتهى إلى مجموعة من المفولات الجملعة ، قيلت وتكررت على مدى نصف قرن ، دون تنقيح أو تبديل . وقد قوبل الانتشار النسي الذي سقطته بعض الدراسات والمتابع النقدية الحديثة بمعاصفة عنيفة من ردود الفعل الجبائية ، التي ينطلق بعضها من موقف المحافظ على التقاليد النقدية التي استقرت وترسخت وأصبحت قرية من الرعي الرافض للغايري العربي . ويتعلق بعضها الآخر من الحرس على موضوع النص ، وعلى وحدته التي تعرضت للتشكيك والتفتيت ، ومن الحرس على صاحب النص الذي أصبح غالبًا في كل هذه الدراسات التي تنسب إلى البيئية والأسلانية ، والتي لا ترقى في صاحب النص إلا عَصْرًا ثانويًا غير جدير بالإشارة إليه ، كما لا ترد يد بعض هذه المتابع في الدعوة إلى موت « صاحب النص » (ولمؤثر هنا بمعنى الإغفال أو التجامل التام للمؤلف أو المبدع) . ولعل من أخطر السهام التي توجه إلى هذه المتابع أنها قد وصلت إلينا متأخرة ، بعد أن ماتت وشبعت موتًا في أوروبا ، حيث ظهرت ثم انحست . ولكن بالرغم من كل ردود الفعل فإن هذه المتابع الجديدة في النقد تجد لها أنصارًا حتى من خارج روادها ودعائها .

يقول الدكتور عز الدين إسماعيل ، وهو من كبار النقاد العرب المعروفين ، وقد كان إلى وقت قريب ينتمي إلى منهج نقدي لا يمت بصلة إلى هذه المتابع الحديثة ، أو بالأصح الأحدث ، يقول مدافعًا عن هذا الفكر النقدي الجديد : « بعض الناس ينفض يده من هذه الأشياء قبل أن يتعرفوا تحريًا حقيقيا . يقول لك : هذه المتابع قد انتهت في أوروبا لما الذي يدعونا للتفكير فيها ؟ هي انتهت في أوروبا أو لم تنته ؟ هذه قضيتهم . بالنسبة إلينا ماذا نحن منها ؟ هل استوعبناها حتى نضمها وتنجلونها ؟ هل عندنا ما نتجاوز به هذه المتابع ؟ إذن لكي تجاوز لا بد أن أعظم ما أعجزه ، ولا تكيف أعجزه ؟ لا ، لا بد أن أكشف عن جوانب القصور التي فيه جانبًا جانيًا ، وأن أتحرك من هذه الناحية لاستكمال التصور الذي يشغل هذا الجانب من القصور . هذا هو المقروض . ولكن ليس يكفي أن يقول شخص ما إن هذه المتابع قد انتهت في أوروبا وأخذت موجبها ونفضي الأمر ، فليذا ننخل أنفسنا بها ظنًا أنها تخلفت . لكن أنها قد تخلفت أو لم تخلف . القضية بالنسبة إلى أنا ، ماذا أخذت منها ؟ ماذا عرفت منها ؟ ماذا استخلصت لنسي على الأمل منها لكي أؤسس رؤي الخاصة ، المجاوزة لها لا بأس ، ولكن أين

أو التلاقي ، تمكن الناقد العربي للمعاصر من تأسيس فكر نقدي جاد ، قائم على نظرية نقدية شاملة . ويشير أبو ديب إلى هذا للنق بقدر كبير من التواضع والاحتراز . ويستطيع أن يقول إن هناك تيارًا نقديًا واحدًا ، يمكن أن تكون له نفس الصفة التي يمتلكها النصوص الإبداعية (الشعرية) ، فهو تيار يتعامل مع الكتابات النقدية العربية القديمة بإدراك عميق لموقعها من الفكر النقدي في العالم . ومن خلال هذا التعامل استطاع أن يطور معطيات مرتبطة بالناثين ؛ فهي مرتبطة من جهة بالكتابات النقدية القديمة ، ومرتبطة من جهة بالفكر النقدي الحديث . وأرجو أن لا يؤخذ على أن أسس عمل الشخص مئلا على ذلك . وهذا قليل في الكتابات النقدية العربية ؛ لأن عمل أنا شخصيًا نبع فعلاً من لحظة الالتقاء الخاصة في تطوري ، بين النتاج النقدي العربي الذي كان ذروته عبد القاهر الجرجاني ، وبين الفكر النقدي الغربي للمعاصر ، من خلال عمل طويل على فكر عبد القاهر الجرجاني ، في إطار النظريات النقدية الغربية . وأنا أعتقد أن هذا أقرب شيء الآن لا يمثل تيارًا مشابهًا قليلًا لما حدث في النصوص الإبداعية ؛ فهو مرتبط بشروط تكوين عربية ، لكنه عميق الصلة بالتيارات النقدية الأوروبية في الأسس النظرية التي تقدمها . وبعد ذلك يتجاوز هذه المرحلة . . وأنا شخصيًا لا أرى كثيرًا من الدراسات النقدية الغربية البيئية التي تعاملت مع النص الأب ، كما تعاملت معه في عدد من دراسات ، وأرى فروقًا واضحة بينها ، وأرى أن هناك أسسًا نظرية جديدة تظهر في الدراسات التي قدمتها . صحيح أنها مستندة إلى نظريات غربية ، لكنني تجاوزتها كثيرًا ، بينا مازال النظريات الغربية واقفة عند نقطة معينة . وهذا أكثر ما يستطيع أن تقول عن استغلالية نظرية نقدية عربية حديثة ، وميزال الجواب ، لا توجد حداثة عربية غير مشتقة أو نابعة من الفكر الغربي .

لقد تلقى كمال أبو ديب دراسته الأكاديمية في لندن ، شأن العشرات من أبناء جيله وأبناء الجيل الذين سبقوه إليها وإلى عواصم غربية أخرى ؛ لكنه ربما اعزاز عن كثير منهم بأن عقله كان في أكسفورد حيث تلقى علومه ، في حين كان قلبه هناك في وطنه العربي ، حيث ترقد كنوز عظيمة من التراث اللغوي الذي لم تحسن الأجيال المعاصرة المخالفة به أو التعامل معه . وعندما كان يقرأ من المعالم اللغوي السويسري فرديناند دي سوسير ، كان يدرك أن هناك علماء عربا سبقوه إلى كثير من مقلاته اللغوية لمدة من الزمن تزيد على عشرة قرون ، ومثلت ذروة أعظم في هذا النتاج النقدي الذي تركه لنا عبد القاهر الجرجاني ، بكل ما حل به من « القدرة على التفكير والتحليل والإسك بالجرئيات وتركيبها ، ضمن بنية كلية موحدة . وهو عمل مدعش لم يقترب إليه أحد إلا عبد القاهر الجرجاني ، كذلك من حيث الإتيان التحليل ، والنقص ، والقدرة على الربط بين أبعاد العملية الأدبية في بنيتها الإيقاعية والمستويات الدلالية ، والعلاقة بين الرؤية التي يجسدها النص الأب ، وبين المكونات هذه .

وهكذا راح الشاعر الناقد يقلب صفحات التراث اللغوي

الإنسانية في النهاية ؛ فأتانا لا أدريس نصا بالطريقة التي يحللها رولان بارت مثلا نصا ، وإن كان ثمة تشابه على أصعدة معينة بين نمط الدراسة ، بل أدريس نصا بحثا عن التجربة الإنسانية ؛ عن الرؤية الإنسانية التي تسكنه . وإني إذ أقول ذلك فإني في النهاية أحاول أن أطور النموذج النقدي الذي يستلحق أن يكشف علاقة النص للدروس والتجربة مع العالم الخارجي ، أي في علاقته بالجمهور والمصراعات التي تنور فيه ، ويكمل أبعاده للتصديق .

« من هذا المنظور يبدو لي أن محاولة الربط بين العاملين ، بغنى الحكم الذي يصدر عن التصور المسبق أن البنية هي ما أنتجه الفرنسيون » .

٣ — نحو تأسيس بنية عربية :

ومن خلال هذا الإصرار على موقف التميز ، وموقف الإضافة ، وموقف الانطلاق من التراث النقدي القديم ، لا نكاد نحاول دراسة من إشارة أو أكثر إلى عبد القاهر الجرجاني ، الذي ما يزال لكتابه « دلائل الإعجاز » و « أسرار البلاغة » اليوم من التأثير ليس لكثير من الكتابات النقدية العربية للماصرة . ولهذا ليس غريبا أن يضمه الدكتور أبو ديب في كتابه « في الشعرية » جنباً إلى جنب مع لوقان ويكسون ولومونوف وآخرين من أصحاب الدراسات النقدية للماصرة فقد ؛ « كان عبد القاهر الجرجاني بين النقاد العرب ، أعظم من نسب إلى الشعر القدرة على الكشف ، وخلق هزة « الأريحية » في النفس . وقد عزّا الجرجاني هذه القدرة ، جوهرية ، إلى طائفة الشعر على جمع أصناف المختلفات في ريقه ، واكتشاف الوشائج بين اللبائيات . ولقد بذل الجرجاني جهداً كبيراً في تحليل هذه الظاهرة ، واصفاً إياها في إطار « الطبيعة الإنسانية » التي سجلت على الولع بهذا النمط من الفاعلية . . . وباستخدام نظرية الفجوة ، مسافة التوتر ، يبدو جلياً أن جوهر هذه الفاعلية هو خلق فجوة دلالية - وجودية ؛ خلق مسافة للتوتر بين معطيات التجربة الإنسانية . وكلما تعمقت درجة الاختلاف بين معطيين ، ازدادت مسافة التوتر بينهما . هكذا نحصل على مؤشر ضوئي ، طرفه الأول صور مثل « زيد أسد » ، أو « رأيت غزالاً » (بقصد رجل وامرأة على التوالى) ؛ وطرفه الثاني لا محدود ، بين أقرب ما تتجسد عليه الصور السريالية الباهرة لدى أندريه بريتون Breton أو أدونيس ، أو سلفادور « دالي » Dali في الرسم » .

ومن هذا المنظور الذي يقوم على ربط النقد الأدبي العربي المعاصر بظهوره التاريخي ، مفيداً من بقية المناهج العامة ، ومن الدراسات والتيارات الأوروبية الحديثة . من ذلك كله يجاول أبو ديب الخروج بأسس نظرية نقدية عربية ، لا يتردد في وصفها بالبنوية ، وإن كانت - بما تحمله من سهات عربية وعالمية - بنوية تختلف كل الأخطاء البنيوية التي عرفتها الدراسات الأوروبية ، لأنها تحاول أن تكون نابعة من شروط الكتابات الإبداعية العربية ، ومن حاجة الشعر العربي والأدب العربي إلى فكر نقدي يتناول معها في

معرفتي الأصلية بها ؟ هذا ما يروج ؛ أيضاً عبارة أن هذه المناهج شكلية تتعلق بالشكل ، وأنها لذلك لا تكثرت بالعمل الأدبي على هو جيد أم ردي .

وليس هناك دراسات نقدية بنوية أو ما بعد بنوية تطبيقية تمت على عمل أدبي ردي . كل الدراسات بين أيدينا وقفت على أحوال أدبية عالية ومعترف بها لأصحابها ، سواء كانت تاريخية نقدية أو معاصرة إلى حد ما ، ولكنها لكتاب معنويين في الدرجة الأولى من الكتابة على المستوى العالي ، وعلى الصعيد العربي . كل الدراسات التطبيقية في هذه المناهج تمت حتى ابتداء من العصر الجاهلي . الشعر الجاهلي ظفر بدراسات بنوية لم ينفق بها طوال حياته في أي منتج آخر . هذا هو الحاصل ؛ فهل نحن ننكر قيمة الشعر الجاهلي ؟ قيمة الشعر الجاهلي مسلمة تاريخية على الأقل . فعندما أمعد إلى هذا الشعر ، الشعر الذي يدرس منذ قرون طويلة ، عندما أتناوله اليوم جاءه المنعجم ، فاكشف جوانب لم تحط إطلاقاً على بال ، وقبها جديدة ودلالات جديدة لهذا الشعر ، أظن هذا لا يقال فيه إنه لا يكشف عن قيمة ، أو أنه لا يبعث بقيمة ما يتجه إليه بالدراسة . . .

ولا يجازي شك في أن الدكتور عز الدين إسحاق وهو يشير إلى الدراسات البنيوية التطبيقية التي ظفر بها الشعر الجاهلي كان يضع في ذهنه أهم هذه الدراسات وأصعبها ، وهي تلك التي جمعها الدكتور كيال أبو ديب في كتاب « الرؤى الملتصقة » . نحو منتج بنوي في دراسة الشعر الجاهلي ؛ وكان قد كتبها في إطار حركته النقدية الماكسة نحو الغرب ، متوجهاً بها إلى الأوروبيين الذين كان لابد أن يقترروا من بعض الشرائح المتميزة للمعطيات التاريخية لفئة العربية في دورتها الأولى . لم يكن هذا الجهد الملهجي القويدي يحير استحبابه لحالة من حالات الضائخ القلغ والبلبد ، وإما جاء تمييزاً من إثبات الذات إزاء الآخر الذي يرى أنه - عبر العلاقات الراحنة غير المتكافئة - قد استطاع عزل الشعوب غير الأوروبية عن ثقافتها وهويتها الوطنية ، وليلصها عن مثل إيجابيات التراث في جوانبه الإبداعية والعلمية والاجتماعية . ومن بين هذه الشعوب المستهدفة الشعب العربي ، الذي كان بالأساس المبدع يمتلك إلى جانب التراث الإبداعي المتطور تراثاً نقدياً متطوراً . وفي سياق التطلعات النظرية لهذه البنية حاول الدكتور أبو ديب - كما يقول - أن يطور في منزل عن الأطروحات اللسانية منهاجاً يتنلى من عمل عبد القاهر الجرجاني . ومن خبرته الشخصية ومعرفته بالفكر العالي والنقد العالي تكونت دراساته النقدية عن الشعر الجاهلي ؛ وهي - كما يقول أيضاً - دراسات ذات طعم من التماثل البنوي مع النصوص تختلف كل الاختلاف عن نمط الدراسات الفرنسية التي قرأها : « وسأقتل هنا عن فضيلة التواضع التي أنا واثق أن العالم العربي لا يفتقرها على الإطلاق ، لأقول : إن هذه التنمية وصلت لمرحلة تجاوزت بدرجات كثيرة جدا ما أنتجه الفرنسيون ، أو ما أنتجه الدارسون الأوروبيون . قد يكون الإنجاز الرئيسي لهذا النمط من العمل هو التركيز المطلق على التجربة الإنسانية ؛ على الرؤيا

للمعاصرين ، هم صلاح عبد الصبور ، وأدونيس ، وكيال أبو ديب ؟ وهل تمكنت في حدود هذا الحيز الضيق من أن تتناول الجوانب الثلاثة والمتضاربة في تجاربهم النقدية ؟

ويمكن للإجابة عن السؤال الأول أن تكون - ومن منطلق التراضيح والصدق مما - بالفي ، فقد رقت عاجزة عن استيعاب بعض الجهد النقدي لا كله ، الذي عبرت عنه الكتابات النقدية المصدقة للشعراء الثلاثة ، ولكنها - أي هذه التأملات - قد استطاعت - بكل ما استطاعت صاحبها من قدرة على التركيز - أن تشكل المقجمة الأولية لدراسات سوف تأتي لاحقاً ، لكي ترصد أبعاد الرؤية النقدية عند هؤلاء الشعراء بدلاً من اقتصرها على الإشارة إلى بعض جوانب تلك الرؤية . ولعل أوضح مظاهر المعجز في التأملات السابقة أنها تناولت التجربة النقدية لكل شاعر من الثلاثة مستقلة . وقد فعلت ذلك تحباً للاقتباسات التي تعيب الدراسة للتشابه ، وحرصاً على أن يبين القارئ ملامح ثلاثة من الشعراء النقاد موضع التطبيق في ثلاث حالات محددة هي : أولاً : النقد القوي ، كما عبر عنه واعترف به الشاعر صلاح عبد الصبور .

ثانياً : النقاد النظريين ، كما كشفت عنه الرؤية النقدية للشاعر أدونيس .
ثالثاً : النقاد الأكاديمي ، في نطاق الحدود للنهجية الصارمة التي أعلنها في دراسته المتوخة الشاعر كيال أبو ديب .

وعلى أن التخطيط المبني للخروج بهذه الاستنتاجات من التأملات السابقة هو للسؤال الأول من تخصيص كل شاعر ناقد بدراسة مستقلة ، تناقض ما اعتبرته أهم الأفكار والقيم النقدية كما تتجسد في تجاربهم ومتابعاتهم .

ذلك عن السؤال الأول ، أما عن السؤال الثاني فإن الإجابة عنه تقتضي البدء بسؤال آخر هو : لماذا صلاح عبد الصبور وأدونيس وكيال أبو ديب وليس غيرهم من الشعراء النقاد ؟

والسؤال الأخير من الأسطة التي لا ينبغي أن تكون الإجابة عنها إرتجالياً ، أو الاكتفاء بإبراع سبب الاختيار - مثلاً - إلى المصدقة والمعرفة التي ربطت بين الكتاب هؤلاء الشعراء ، فما أكثر الشعراء النقاد الذين يدخلون في دائرة المصدقة .

ومن هنا فإن الإجابة الصحيحة والقرينة إلى جوامع الواقع تنطلق من أن هؤلاء الشعراء النقاد الثلاثة ، على قدر ما بينهم من تباين في التزام المنهجية ، ومن اختلاف رؤيتهم للحداثة ، ولفهم شمولية الخطاب الإبداعي العربي المعاصر واستيعابه ، فإنهم بين أكثر الشعراء النقاد العرب نقاداً في النظرية العامة ، وفي محاولة تأكيد أن طريق الحداثة يمر بالضرورة عبر الإبداع القديم ، وأنه لا تعارض بين حركة التحديث والوروث الشعري المميز . وهذا ما كشفت عنه العناية الفائقة بالشعر العربي القديم عند ثلاثتهم ، التي تتجسد في المواقف المتشابهة من الشعر الجميل ، كما تتجلى في الجهود الثلاثة التالية :

ضوء خصوصية للجمع العربي وتنقلصاته . وإذا كان النص النثوي قد ظل لنزاً معقداً ، لو هكذا كان يبدو لنا قبل عشر سنوات ، وقبل أن يخرج من منطقة التنظير إلى منطقة التطبيق ، فإن الفضل في هذا التحول يعود إلى عدد قليل من النقاد النثويين ، في طليعتهم كيال أبو ديب ، الذي استطاع بالتصوير والتطبيق معاً أن يقيم موازنة بين وجهتي النظر العربية والأجنبية ، لتأسيس بنية عربية تسم بتقدم من الوضوح في ملفاتها مع النص ، ولا تستعصي دلائلها النظرية على القارئ العربي المتخصص ، فضلاً عن ذلك القارئ غير المتخصص .

وقد تمثلت إشكالية البنية الأولى في هذا الموقف الرافض الذي أبداه القارئ العربي للمتخصص ، وهو الذي كان إلى وقت قريب يحاول أن يبرر موقفه بالقول إن هذا الخطاب النقدي لم يأت في سياق الأدب العربي ومضامينه ، في حين أنه - كما كشفت عنه دراسات الدكتور أبو ديب ، أقرب أشكال الخطاب النقدي إلى الموروث النقدي العربي ، الذي شغله تصديق أو التبرير ، وأكثر من تصور المعنى وموضوع المعرفة .

لقد كانت المسانبات ثورة على النقد التقليدي . وإذا كان من المحال - كما يرى كيال أبو ديب في كتابه « جنسية الخلفاء والتجديد » - أن نرى العالم ونمايته كما كان قبل ظهور مفهومه الجندي والصراع ، وقبل ظهور « بيكاسو » وفنه المختلف للمألوف ، فإنه من المحال كذلك أن نرى العالم ونمايته كما كان قبل البنية ، بفهمها من التزامن والتأثيرات الضدية ، والإصرار على العلاقات بين العلامات . . إلخ . وهذا التقديم للبنية بوصفها واحدة من ثلاث حركات من الفكر الحديث ، غيرت - أو ينبغي أن تغير - رؤية الإنسان للعالم وما في العالم - هذا التقديم لا يوحى عندهما مصدر عن ناقد كبير مثل كيال أبو ديب ، بل بالبلغة والتطرف في رصد ظاهرة البنية وأثرها على الفكر المعاصر ، وإيحاء يوحى إليه وإليها أيضاً بأن الإشكالية المطروحة على النقاد العرب قبل البنية ، وهي إشكالية التبعة التي يعيشها الفكر العربي في مجال النقد ، توشك أن تنحسر ، وأن تبدأ مرحلة تأسيس رؤية نقدية في سياقات فكرية وحضارية عالمية ، لا تحلو - في الوقت نفسه - من أصول عربية .

ولابد أن يكون واضحاً ، بعد كل هذه الإشارات إلى نزوع الدكتور كيال أبو ديب إلى تأسيس بنية عربية ، أنه لم يصرح مباشرة بذلك ؛ لكن فكرة النقدي في مجمله يعطى تصوراً دقيقاً عن هذا الماحس الذي يعكس طموحاً عربياً ظلاً - منذ بدايات الرواد - يسعى إلى إيجاد رؤية نقدية ذات ملامح متميزة ، تصبر عن روح العصر ، كما تصدر عن روح اللغة العربية وتراثها .

عود على بدء

١ - استنكرات :

والآن هل استطاعت التأملات السابقة أن ترسم جوانب للجهد النقدي عند ثلاثة من أهم الشعراء النقاد

- قرامة جديدة لشعرنا القديم : صلاح عبد الصبور .
- ديوان الشعر العربي ، الكتب الأول : أدونيس .
- الرؤى القديمة : نص مبعث بنوي في دراسة الشعر الجاهلي : كمال أبو ديب .

٢ - تألف في التخالف :

يستخدم صلاح عبد الصبور مصطلح القراءة ليصف به موقفه من الشعر الجاهلي . إنه ليس نقاداً ولا مؤرخاً . إنه يقرأ ثم يميز عن انطباعه إزاء ما يقرأ . وهو بذلك يجبل العملية النقدية إلى عملية إبداعية . يقول في خاتمة مقدمته لقراءة جديدة في شعرنا القديم : « ولست في هذا المقام أبغى وضع غزرات للشعر العربي ؛ فذلك قصد ينهي أن نعد له وسائله ووقته ، ولكني أريد أن أعرض تجربة قارئ للشعر العربي ؛ قارئ يجب هذا الشعر لأنه هو جذوره العميقة في الأرض ، ويصدر عنه فيها يكتب ، ويطلع أن يستوعب أشرف تقاليده ، ثم يعرضها على مرآة عصره . وفي هذا المقام لن يستهين بكبر الشعراء فيصرفون عن النظر في صغارهم ؛ ولن تشغل القصيدة التي رزقت حظاً من الراج والشهرة ، فاستقي بها عن حامل الفضائل ، بل إلى الأعمق في أن أنظر في هذا التراث كله نظرة برهة جديدة ، ترى الجبل - حيثما وجد - بتباسها المصري ، فلا يأمرها حكم سابق ، ويحاول أن تستشبع ما وراء هذا الجبل من ظاهرها الاجتماعية ، أو تيار نفسي ، أو إحساس عام .

ولكن تخليق بعد أن أثير الطريق لقارئ يجب أن يخوض عذاب هذا البحر للتلطم ، فيصرفه ما يراه على الجهد من موجه وأتوارة ، فلما أصبح له مركبا متواضعا يستطيع أن يمسر عليه . ولست أزعج أنه يحصل به وسط العباب للتلطم ، فيشق موجه ، وقد صار عارفا به ، غيباً بانجنازه » .

وكان أدونيس قد سبق صلاح عبد الصبور في الدخول إلى الشعر الجاهلي من جميع أبوابه ، على حد تمييزه في مقدمة الكتب الأول « ديوان الشعر العربي » ، وذلك لكي يمنحه - كما تقول بقية التبرير - المصطور والحيلة من جديد . والسؤال الكبير الذي طرحته المقدمة المشار إليها ، كما طرحته قصائد الديوان المختارة ، هو : كيف يمكن أن ندرس عملاً إبداعياً من العصر الجاهلي بمجمل أفكاره السنيات ، وبأن الرد في المقدمة نفسها : يجب ديوان الشعر العربي عن أسئلة شخصية طرحتها وأطرحها حول وضع الشعر العربي . وياست هذه الأسئلة هو يقضي بقيمة هذا الشعر وأهميته . أريد أن أضيف إلى ذلك تأكيداً بأن عمل هذا عمل شاعر لا مؤرخ أو عالم . ندرك أهمية هذا الديوان حين نتذكر أن الطاقة الإبداعية الأولى عند العربي هي الطاقة الشعرية ، ونعمر كثرة الشعر الذي ورثته عن أسلافنا ، ومقدار تنوعه ، وكثرة المصادر وتمسدها ، واختلاف الروايات فيها ، وحين نعرف أن مكتبة الشعرية غالية من مجموعات جديدة تم اختيارها بوجهات نظر جديدة علينا أن نعمل اللين يقولون لنا من الأجيال الطالعة إن

الشعر العربي رتيب عتيق ، لا بأس ولا يفاجيء ولا عز ؛ فقد نقلته إليهم عقليات ومنهج لا ترى فيه أبعد من المقلدات والوزن والمواضيع التي اصطلع عليها ، والمقاييس التي كرس . وهكذا بدا هذه الأجيال شعراً جافاً بديماً ؛ وبدا في جفافه وبعده غالياً من الفن . وقد تطور موقف اهتمام الشعر العربي القديم إلى عزوف عن قرامته ، وبخصوصاً بين فئات الجبل الطالع ، وربما لم يعد يجد فيه الكثيرون منهم أكثر من ظواهر مائت لا تجوز العودة إليها

إن أدونيس ليس - كما قيل عنه - رافضاً للتراث . ويصعب بعد قرامة مقدمته للديوان الشعر العربي النظر في تلك الاتهامات أو التأكيد من نوابا أصحابها ؛ فقد أثبت المقدمة كما أثبتت مواقفه الأخرى من التراث أن هذا الشاعر الناقد ينظر إلى الحداثة بوصفها وصلاً متداً بين الإبداع في صورته الفنية الأولى ، حيث « الجموع والمهرى والفضاء في بحر من اللعب الجميل الفصح كالعلم » ، وبين الإبداع للماصر في تجلوه و « تحطيه للعلم الفائق النظم » ؛ بين رقابة الصغرة الرامة ، وحركة المدينة النافرة . « القصيدة الجاهلية عجمة هي أيضاً ، مليئة بأصوات النهر وأشباه الليل ، بالسكون والحركة ، بالحسرة وانتظار الوجد . هي شيء يحيط بالفضاء من كل جانب ، مليء بالتجاويف ، يتخلل ويترنح ، ويحس في الحرارة الشافرة .

« إنها فضاء الشاعر إلى جانب الفضل المحيط . القصيدة الجاهلية كالحيلة الجاهلية ؛ لا تنمو ولا تنبئ ، وإنما تنضج وتتماق . والشعر الجاهلي صورة الحياة الجاهلية ، حتى غرق بالشباب والصور المادية . وهو نتاج خيلة تتجمل وتتسلل من خاطرة إلى خاطرة ، بطفرة ودون تريب . وهو شعر شهادة قولها الدقة والتوافق التام بين الكليلة وما تعبر عنه ، وهو زاخر بالحوية والتواب والحركة . وهو بهذا كل غشالي يقوم جوهرها على الإضاح . إنه شعر مزجج بقدر الإنسان ومصيره ؛ بألمه وأشيائه الألفية .

« شعر شخصي لجميع الأشخاص . ولا تقدم لنا هذه القصيدة الجاهلية مفهوماً للعالم ، وإنما تقدم لنا علماً جالياً . المقهور يتضمن موقفاً فلسفياً . فالجاهلية الشعرية عند الجاهلي لا تمتد بالقهاضم بل بالتبرير والحيلة والواقع ؛ فبجانب القصيدة الجاهلية لا يتصل بما تعبر عنه ؛ يتصل بالخير الذي يوجهها ويحييها »

وبشكل عام فقد بذل الشاعر الناقد جهداً متميزاً في اختياراته كما في أحكامه التي تبقي للقول والرفض . وهذا الجهد ليس الدليل الوحيد على العناية الفائقة بالمواد الشعرية العربي وحسب ، وإنما كانت البداية أو للدخل إلى رحلة أخرى تكفلت بإمالة التلام عن قيم الثبوت والتحول في تفرغنا الإبداعي ، وإيجاد علاقة تكامل مع الماضي الحى ، بقصد إسعاد الحاضر الذي كان مازال ميتاً ، ينتظر تحريك طاقاته الإبداعية المعلقة .

وعلى الملحج نفسه ، وبأسلوب آخر ، ظهر لنا كتاب « الرؤى القديمة » في سياق تصوري مغاير جديراً للسباق الذي تمت فيه دراسة

ذلك . وهذا في رأيي لكون من البحث بالقيمة الحقيقية للشعر ، وهي أنه فن مكاشفة .

وعشية إعلان نيا وفة الشاعر الناقد صلاح عبد الصبور ، كتب أمونيس كلمة يقول فيها « صلاح عبد الصبور وأنا من جيل واحد ، بل من صهر واحد تقريبا ، ليس بيننا كتابية أو سياسة أو أي شيء مشترك ، لكن كل شيء ، مع ذلك ، يؤاقت بيننا ؛ فني لحظة الشعر ، خصوصا لحظة الموت . تلك الشعر الآخر . يتمزق حجاب المصورة ؛ حجاب المحصورة والتناقض ، ولا تعود تقوم الشاعر بتشكيلاته الفنية أو تجزؤا أنه المرحلة ، وإنما تقوم بمشروعه كغلا . . . كانت بيننا صداقة صليقة غلابا ، ونلقى عليها البرودة أحيانا شهوة للنافسة في هذه الحياة الدنيا . هل نحتاج دائما إلى الموت لكي يوتق الصداقة ، ولكن يمتها حكمة كأنها لا تفارق المهد الذي نشأت فيه ؟ » .

ويروم ما قد تذكرنا به هذه الإشارات أو توحى به من خلاف كان قائما بين الشاعرين التناقض ، فإن ما يمتنا في هذا المجال لا يعدو تأكيد اختلاف المطلقات النقدية بينهما ، سواء في الموقف من محاولة إعادة النظر في الموروث الشعري في ضوء حاجات العصر ، وهو ما تلتاحا عنه قليلا ، وفي الموقف غير المتجانس من مفهوم الحداثة وطريقة التعامل مع اللغة الشعرية ، وهو ما اختلفا عليه كثيرا . والاختلاف في وجهات النظر لم يكن من شأنه أن يؤدي إلى خلاف ، وإنما إلى فتحة طلقت إبداعية خطفة . ولعل استبعاد فكرة الاختلاف في القضايا الأدبية لا يقل خطرا من التصبب للأفكار دون تقدير للرأي الآخر أو قبول للحوار معه .

ولعل أهم ما تستكمل به هذه الملاحظات استدراكنا أن نخرج على « الملاحظات المنهجية » التي رأى كمال أبو ديب أن يجب أن يحد بها من الدراسات المنهجية من « الحداثة ، السلطة ، النص » (٣) ، فقد نجحت تلك الملاحظات في تأكيد ما ذهبت إليه فيما سبق ، من قيامه بمحاولة ناجحة لتطوير نظرية في النقد الأدبي العربي ، لا تعمل على تقليص المفجوة بين واقع الفكر النقدي والعري الحديث والفكر النقدي الأوروبي وحسب ، وإنما تعمل على تأسيس خطاب نقدي عربي ، له خصائصه الدلالية والتعبيرية . وهذا جانب من تلك الملاحظات البالغة الأهمية : « ليس لدى من شك في أننا جميعا قرأنا الكتب نفسها ، والمقالات نفسها ، والمؤلفين أنفسهم ، وليس لدى من شك أيضا في أننا جميعا نعرف العبارات الجدلوية بالابتباس ، تلك التي يترك اقتباسها رنة خاصة في الأذان ، ونحفل بدلالاتها على المعرفة المتخفية . هكذا فإننا جميعا نأصرون على صد أقوال فلان عن فلان عن فلان في الحداثة : تاريخها وتشعباتها وأخطاها وخصائصها . لكن تلك إذا تم ، بسجل معرفتنا بالحداثة إلى معرفة نصية ، من النمط الذي كشف ميشيل فوكو ، عن خطورته في الفكر الإنساني بعمامة ، و « أولرد سعيد » عن خطورته في الفكر الغربي وبعلمته للشرق بخاصة . وهكذا تستحيل معرفتنا بالحداثة في العالم العربي إلى معرفة غريبة ، نصية واقتباسية . من أجل ذلك كله ، وفردا له ، سائدا من المحوس ، من الحداثة العربية ، من

الشعر الجاهل حتى الآن . وليس حيا في التراث ، ولا وفاء بواجب التأصيل وحسب ، أن نحصى كمال أبو ديب جميع مبادئ المعرفة الإنسانية ليخرج لنا جله الدراسة البنيوية البالغة الأهمية من الشعر الجاهل ، وإنما لكي « يوضع دراسة الشعر الجاهل على مستوى من التحليل يرتفع عن المستويات التاريخية والتعليلية والتوثيقية واللغوية والبلاغية والإطنابية ، التي تتم عليها معظم الدراسات له الآن » ، ولكن يضع خصوص الحداثة في مواجهة مع أنفسهم ، لمعلم يتساءلون عما قدموا للأدب العربي ، قدومه وجعله ، من جهود علمية غير التشويه والتكفير لخلفيتهم . وكما أبو ديب ، وهو يقدم دراسته عن الشعر الجاهل ، « يؤمل أن تثير اهتماما جديدا بالموضوع ، وتؤدي إلى ردود فعل من قبل باحثين آخرين في مجال الدراسات العربية وخارجها ، لعل ذلك أن يؤدي في النهاية إلى وضع بنية القصيدة في منظور جديد ، وأن يخلق نظرة مختلفة جذريا عن النظرة السائدة إلى الشعر الجاهل : طبيعته ، ومعناه ، وتقنياته ، وتطوره . إلا أنه ينبغي أن نؤكد أن التحليل المقدم هنا يمثل عملا في طريق الإنجاز قد يستغرق تبلور نتائجه عددا من السنين ، لا أراه نهائية في صياغتها » .

إن الفكر النقدي الجديد - حتى وهو في ذروة منتهجه - يتشكل بعيدا عن الأحكام الجاهزة والديهية . وهذه واحدة من حسناته الرائعة . وهو لا يسعى إلى تحويل المسلمات الأدبية في ذهن القاريه وتغيير طبيعته قبل أن يخلق نوعا من الاحترام المسبق لهذا القاريه الذي يمكن أن تكون جلوسه جاليت التلقي عنه قد تكونت في ظل نظرية ما ، أو في مناخ أدبي معين . ولا أريد في نهاية هذه الإجابة التي حاولت أن تكشف - في أمسيات الحديث - جانبها من التناقل في التجربة النقدية بين الشعراء الثلاثة من خلال هذه المقارنة العابرة ؛ أقول إلى لا أريد أن يتكون في وهي القاريه شعور خاطيء بأن عناية هؤلاء الشعراء بالتراث قد توقفت عند حدود الشعر الجاهل ؛ فقد شملت - عند ثلاثتهم تقريبا - كل المصور ، وأصاهاهم النقدية قريبة وفي متناول الجميع .

٣ - مختلف في التألف :

ولابد وقد توقفت بنا هذه الاستدراكات عند نقطة التناقل بين الشعراء الثلاث موضوع هذه الملاحظات ، أن نقف بنا عند منطقة التناقل ، وما أوسمها بين صلاح عبد الصبور من ناحية ، وأمونيس وكمال أبو ديب من ناحية ثانية ، مع ضرورة الإشارة إلى وجود تفرقات غير هينة بين الأخيرين ، وإن كانت لا ترقى إلى مستوى التخالف الذي كان قائما بين كل من الأول والثاني (صلاح وأمونيس) ، ليس في مجال الفكر النقدي وحسب ، وإنما في مجال الإبداع كذلك . فصلاح عبد الصبور - مثلاً - عندما كان يشترفي أحاديته أو في كتاباته إلى تباين التناقض وادعاء التخلّف والتعمق في الشعر ، كان - دون شك - يقصد التيار الذي يمثل أمونيس ، كما كان يشتر في التيار نفسه أيضا وهو يقول : « والأنا يمثل البحر الأدبي بالفاظ ، مثل « كيمياء » ، اللفظ ، وتضجير اللغة ، وما إلى

لتأسيس منظور نقدي حري، يستطيع - بالرغم من وجود خلل حقيقي في السياق التاريخي - أن يقيم تصوراً للإشكاليات المعاصرة، ومنها إشكالية الحداثة. ولأن جوهر هذا المنظور النقدي سيكون بالضرورة حرياً، فإنه من خلال وعيه بالمعاصر في علاقته بالماضي يستطيع أن يتقيد من الآخر للشكل والمكتمل، دون أن يلجأ في أحواله، أو يقترب في استحداثياته.

بقي أن أقول تلميحاً لهذه التعليلات، إن شعرانا الثلاثة المميزين تشكل من كتاباتهم التقليدية ثلاثة غلاف متميزة، يحرصون أشد ما يكون الحرص على أن نواصل صياغة المنتج النقدي في ضوء عموم التحديث والشعور بعظم المسؤولية نحو الخروج من قلق المواجهة غير المتكافئة مع الآخر، والاستئصال من مرحلة الاجتهاد إلى مرحلة الإبداع.

رفض مقولة مطروحة تجعل الحداثة ظاهرة عالمية، والحداثة العربية فرعاً لها ونسخة منها. وإنما لا أفضل ذلك بحثاً عن خصوصية فارغة؛ أي بدافع إيديولوجي، بل بحثاً عن معرفة حسية؛ معرفة مباشرة بالشيء ذاته، لا بما يقال عنه، أو بوصفه تقييداً لشيء آخر، أو مطابقاً له؛ أي أنني أفرق بدافع منهجي، على الرغم من كون الفصل بين الإيديولوجي والمنهجي على درجة كبيرة من الصعوبة في أي نمط من البحث. أرفض بعدما، إذن، مقولة «الحداثة العربية نسخة أو فرع عن الحداثة الغربية»، وأطأ الأرض الصعبة، أقرى ملاصق وجه مشوه، هو الحداثة العربية بعينها.

وأكتفي من الملاحظات المنهجية بهذه السطور التي تكشف بما فيه الكفاية عن الجهد الرائع الذي يبذله الشاعر الناقد كمال أبو ديب

مراجع الدراسة:

- ٢ - الروى المنقطة.
 - ٣ - في الشعرية.
 - ٤ - مجلة فصول، العدد الثالث، المجلد الرابع.
 - ٥ - مجلة الأطلال، العدد السادس، السنة العشرين.
 - ٦ - مجلة الأطلال، العدد الأول، السنة الحادية والعشرون.
- رأبها: مراجع أخرى:
- ١ - جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث.
 - ٢ - عدى السكوت: مجلة فصول، العدد الأول، للمجلد الثاني.
 - ٣ - شكري حيا: دائرة الإبداع.
 - ٤ - عز الدين إسماعيل: مجلة أفق عربية، العدد الثامن السنة الثانية عشرة.
 - ٥ - فاضل لمر: مدخلات نقدية.
 - ٦ - محمد مندور: في الميزان الجديد.

- لؤلؤ: صلاح عبد الصبور:
- ١ - أصوات العصر.
 - ٢ - حيا في الشعر.
 - ٤ - حل مشارف المحسن.
 - ٥ - مجلة فصول، العدد الأول، للمجلد الثاني.
- تاليا: أنونس:
- ١ - ديوان الشعر العربي.
 - ٢ - زمن الشعر.
 - ٣ - الشعرية العربية.
 - ٤ - فائقة تلهيات القرن.
 - ٥ - مجلة فصول، العدد الأول، للمجلد الثاني.
- ثالثا: كمال أبو ديب:
- ١ - جدلية الحفاء والتجبل.

المناهج المتبورة

في قراءة التراث الشعري :

البنوية نموذجاً

محمد الناصر العجيمي

● من الشائع القول إن اللغة المتخلدة موضوعاً للدراسة هي التي تُعبد المبح وتقتضيه ، كما أن المبح يتبع تفكيك المادة وإعادة تشكيلها في فضاء من العلاقات غير فضاء علاقتها الأصل ، مهتاً بذلك السبل إلى إعادة قراءتها وتجديد النظرة إليها^(١) .

ولا شك أن ما طرأ - حديثاً - على مختلف صنوف المعرفة من تطور مشهود ، قد أسهم إلى حد بعيد في تغيير السنن التقليدية في النقد الأدبي ، واستحداث طرق تختلف عنها نوعياً في الوصف والتحليل . ولقد كثر الجدل حول توظيف المناهج الحديثة في قراءة النص الأدبي العربي عامة والنص الأدبي القديم خاصة . ويشف هذا الجدل عن مشكلة ذات وجهين : يكمن الأول في أنه - أي الجدل - يرجع صدى الممارك المبهجة الفاعلة في الغرب ، ويندرج - من ثم - ضمن هوم فكرية ومعرفية عامة ، ويشمل الثاني في أنه يمكن وجهاً من وجوه أزمة الفكر العربي الحديث في علاقته بالطرف الآخر من ذاته ، ونعني به التراث .

وكما أن بعض النقاد العرب المحللين أخذوا من هذه الطرق ووظفوها - بنسب متفاوتة من التوفيق - في تحليل وجوه عدة من الإبداع العربي الحديث ، فقد حظي التراث الأدبي باهتمام نقاد أخذوا كذلك من الاتجاهات النقدية الحديثة ، فتفوقوا على نصوصه ، عفاً عن اختيار تلك في ضوء هذه .

وقد آن لنا أن نقوم هذا الغرب من الدراسات ونستعمل مدى إسهامه في معرفة الذات ومخلق حركة جديدة في الفكر العربي الحديث . ولما كان كمال أبو ديب من أكثر الدارسين العرب حاسة في اصطلاح المناهج الحديثة ، والتوصل بها في دراسة التراث الشعري فقد جعلنا دراسته الموصولة بالشعر العربي القديم موضوعاً لدراستنا ، آمين أن يسهم ذلك في إثارة مشكلة توظيف المناهج الحديثة في قراءة التراث الأدبي بعملة .

الكلمة في هذا المبح ، أغنى مردوداً ، وأقدر على الإضاءة وتعميق اللغة للدراسة . وللطلم اطلعا سطحي على دراسات أبي ديب التطبيقية قد يستهويه ما تتضمنه في بعض المواطن من رسوم بيانية ، وإشارات رمزية ، وعمليات إحصائية ، ومصطلحات فنية ، وإحالات على كتب منهجية غريبة خاصة ، منها « الأثرولوجيا الميكانيكية » و« النوى والطبوغ »^(٢) ، وكلامها اللغوي ستروس ، كما قد يأتس فيه كثافة علمية عالية عندما يطلقه الدارس مقدماً أرامه

ما يلفتنا أن أبا ديب يعارض بحماسة في عدة مواطن من كتاباته الاتجاه التقليدي في تحليل التراث الشعري ، وأيضاً إليه بالقصور عن تعميم فهمنا للفصيدة القديمة ، لأنه يقوم على منبج فقه لغوي - فيلولوجي^(٣) ، ومبشراً في الآن ذاته بأنه سيوظف منهجاً - هو المنهج البنوي كما استخدمه وطوره ليفي ستروس في دراسة الأسطورة - ينتج له قلب المقاميم القديمة الجلفرة ، واستشراق أفاق لم يبتد غيره من الدارسين العرب إليها ، لأن « الطاقات

على صعيد آخر يطالعنا قول أبو ديب في معرض شرحه لإحدى للمعاتين ، « إن ترتيب الشرائع في القصيدة الجاهلية غير قابل للنكس ، وهذا على التقضي من الأسطورة »^(١٧) . واللافت أنه لا يجيئنا على أصل المصطلح المستعمل في مقالة ، ولا على مواطن وروده في المصدر المعتمد . وهي ظفيرة تكاد تكون مطردة عندما يصلد أبو ديب مثل هذه الأحكام . ويستلحي حكمه جملة من الملاحظات نكتفي منها بالتيين : الأولى أن ما لم يوف الفرق بين الأسطورة والشعر ما يستحسن من دراسة ، فإن حكمه المذكور لا يزيد في حقلنا من معرفة الشعر الجاهلي بقدر ما لا يزيد في حقلنا من معرفة الأسطورة . وثمنا لذلك فقد اتفق من هذا الحكم كل معنى .

للملاحظة الثانية هي أن حكمه لا يشف من فهم صحيح لفكرة ستروس الموصولة بهذا الموضوع . ويدون التبسط في عرض فكرته نشير إلى أنها وروت في معرض التأسيس المنهجي ، إذ يحدد ويصوغ الاتفاق والاختلاف بين الزماتية في الكلام Parole وفي اللغة Langue من ناحية ، والزماتية في الأسطورة من ناحية أخرى ، مذكرا بما يقرره سروسور من أن الزماتية في الكلام غير قابلة للانعكاس Non reversible ، أي أنها في حكم الماضي الذي لا يتجدد ، خلافاً لزماتية اللغة القابلة للتجدد على الدوام .

ويحجب ستروس ملاحظا أن الأسطورة تعد حالة وسيطة بين كلا الضربين من الزماتية ، إذ يفترض أنها جرت في زمن انتقضي وتولى ، وبوصفها هذا لا يسوغ تغيير ترتيب الوحدات المكونة لها ، ولما في الآن ذات قيمة راحة مستمرة ومتجددة ، مما يكسبها ازديادية الصفة . ولا شك في أن المسألة تزدد إشكالا إذا نحن اخترنا الإبداع الشعري المقصود بدراسة أبو ديب في ضوء المفهوم المذكور ، وهو ما نعلمه أو نكاد ، في حدود ما وقفنا عليه من دراسته المنشورة بالمرية . كذلك يطرئ الدارس في مواطن أخرى إلى مصطلح « الكون الجزئي »^(١٨) ، معقبا عليه في الحاشية بالترديد الباهت التالي :

« يستعار هذا المصطلح من ستروس ليدل على جانب محدد من دراسة الأسطورة »^(١٩) . وهكذا يتجامل . بكل يسر - ما قام به ستروس - جريا على ما اعتاده في التأسيس المنهجي من تحليل دقيق لمفهوم هذا المصطلح الذي يحل في منظوره من الأسطورة على الوحدات الوظيفية الدنيا ، كالصوت والصرف والمعنى ، من الأسنية ، من حيث إنه - على منوالها - يكسب معناه من ضروب العلاقات التي تشبهه في للكونات الأخرى ، وإن جعله الدارس في مرتبة أعلى من مراتب الوحدات المذكورة ، آخذاً - فيما يقول - مبدأ « التصاعد الشرح »^(٢٠) .

إننا لا نكاد نقف عند أبي ديب على شيء من التحليل النظري الذي يبرز به كتب ستروس « الأنثروبولوجيا الهيكلية » - وهو إذا اتفق له أن نقاش هذا المنظور يقع في التمثل المزوج بالأدهام - من ذلك تأكده إمكانية الانتهاء بتقسيم مضمون القصيدة إلى أبعاد

في شيء غير قليل من الثقة بالذات ، مكسبا إياها طابع السبق والريادة . ومن آيات ذلك مناقشته في أكثر من مواطن مقدمات ستروس المنهجية ، جازيا إياه حيناً ، مبدئياً تحفظ في تبنى بعض مقولاته ، حيناً آخر ، ورفضاً إياها في مرة ثالثة ، وربما متبها عليه لفتنة الأفكار دقيقة يصر على غير كمال الاعتدال إليها .

لكننا ما إن نتخصص دراسته حتى يصرى إلينا الشك في سلامة ما يقدمه إلينا من تحليل من الوجهة المنهجية ، ولا يلبث أن يتأكد ويستبد بنا شعور بغية الرجل . وجرى ما على الإيجاز ، ونحجب التكرار ، أكرنا أن نصرف عنايتنا إلى تقويم دراسته رأساً ، فترضين أن اللغة المعنية بدراسة في حكم المرفوف . ومهما يكن فائدة النقد تشف - لا عالة - من اللغة للدروسة وترجع صداما . وقد عمدنا - لأسباب منهجية صرف - إلى تبويب مادة النقد أبوابا ثلاثة ، مع إدراكنا أن هذه الأبواب من أسباب الاتصال والتشويج ما يحفل الفصل بينها في بعض الأحيان ضربا من التحصيف . ينحصر الأول منها بالجلج النظرى للعرضي ، والثاني بالجاباب الإجرائي ، أما الثالث فقد أفرزناه للمعاور الدلالية المستخلصة من الشعر للدروس .

الجهاز النظري :

ونقتصد به منظومة المقاهيم والقيم المعرفية المؤسسة للمحج في القراءة ولما كان أبو ديب يردد - على امتداد دراسته للشعر الجاهل بخاصة - أنه يرسم المنهج البنيوي بعملة ، وينهج ستروس للموظف في دراسة الأسطورة تحديداً - والإحالات عليه كيا لحننا كثيرة - جاز لنا أن نتعرف مدى ثقله للقرولات التي يدعى أنه يستفهم بها ويتأثرها .

وأول ما يتبادر إلى اللحن هو أن الشعر الذي اختره أبو ديب موضوعا لدراسته يندرج ضمن نظام علامي يختلف نوعيا عن نظام الأسطورة العلامي ، فهل ضبط الحدود المنهجية التي يفرضها موضوع دراسته ، وبين مواطن الاتصال والانفصال القائمة بين كلا النظامين ، نسجا على منوال ستروس الذي أقره في كتابه « الأنثروبولوجيا الهيكلية » حلة فضول للتأسيس المنهجي ، ورسم الحدود الفاصلة بين البنيوية كيا يجرى توضيحي في حقول معرفية متنوعة ، من أهمها الأسنية^(٢١) والبنيوية كيا ينضجها نظام الأسطورة العلامي ؟ نجمل إلى الإجابة عن هذا بالنفي ، فضااحتنا لا يكلف نفسه عنه البحث في هذا الموضوع ، وفافة ما يطالعنا به بعض الإشارات العرضية المظفرة في كتاباته . من ذلك أنه يشير إلى أنه لا ينوي تطبيق منهج ستروس تطبيقاً آليا^(٢٢) ، فنرد الشعر بمصطلحات لا تتوافر في الأسطورة ، شعرا بأنه بلغ حدا من تشل المنهج المذكور يذهله للسيطرة عليه ولا تصرف فيه وفق ما تقتضيه اللغة . وأظهر ما ينحصر به الشعر - فيما يذكر - هو الجانب اللغوي فيه ، متبها في هذا السياق على ستروس لنتبها إلى ذلك ، لكنه لا يرى فائدة من مزيد التبسط في الموضوع ، والتذكير بما أبرزه ستروس من فروق نوعية مهمة بين كلا الضربين من الإبداع^(٢٣) .

حيث الوصف والتصنيف ، ورد الجزء إلى الكل ، والفرعي المتحول إلى الرئيسي العام ، ملتزماً في ذلك ما تقتضيه الروح العلمية من دقة وصراحة^(١٧) . ومع ذلك لا يغفل تصنيفه من غفل وفشل ، فهو على سبيل المثال يجمع في موطن ما يفرقه في موطن آخر ، تدجمله ما يسميه « بنية متعلدة الشرائع » و « تبارا متعلد الأبعاد » في صنف واحد متميز عن « البنية وحيدة الشريعة » ، دون أن يبرز فصله بين البنيتين الأولىين ، ويوسمه إيهما بالاسمين المذكورين في مواطن أخرى .

ومن وجهة نقد داخلية لا نرى - ما لم يثبت العكس - أن القصائد الموسومة عنه بوحيدة الشريعة ، التي بلورج ضمنها القصائد التراثية وقصائد الحب ، تتميز عن تجربة أقل ثراء وكثافة من القصائد المنظمة في أصناف أخرى . ثم إن الدروس تنطلق ضماناً من فرضية - لا يتعد في مواطن أخرى من تقريرها صراحة^(١٨) - بمد مقتضاها القصيدة المتعلدة الشرائع كالملفات مسبوكة في قالب موحد متعاضد الأجزاء ، دون أن يشفع مقدماته بأدلة تدعمها وتزيل ما يدخل القارئ من شعور بأن المعلقة مكونة من وحدات متعزلة . وإذا تعمقنا شرحه في حد ذاته لفتنا عذوله للبين من السنن المألوفة في التحليل البنوي ، فمن المعروف أن ما يأخذ به البنويون أنفسهم في الدروس الصرامة في تقسيم القصيدة ، وضبط الوحدات الكبرى المكونة لها ، استناداً إلى ما تدلهم عليه غروب من علاقات التقابل والتنازلي والتشابه والاتفاق في المستوى الصوري والصرفي والتركيبي ، ووفقاً للمحور الجندولي والمحور الركني ، بل يبلغ بعضهم الاقتناع في التقسيم حد التركيز عليه رأساً . وشرع ستروس وجاكسون قصيدة بودلر « الفلطة » غير شامدة على ذلك^(١٩) .

وخلافاً لذلك فإن صاحبنا - الذي أخذ من « البنوية » شعاراً له ، حتى أضحت عنه بمثابة اللازمة السحرية التي يستغنى بذكرها عن الأخذ بأساليبها - يتأثر في التقسيم سنن النقد التقليدي ؛ هذه السنن التي يوجه هو نفسه إليها - بالتجديد - سهام نقده اللاذعة ، نامياً - من ناحية أخرى - افتراضه للبلبل القائم على حساب المادة وحدة قائمة الذات متواجبة الأجزاء^(٢٠) . أما نعت هذه الوحدات بـ « الحركات الشكلية »^(٢١) فلا يزيدنا تعريفاً بها ، ولا يضمن قوتها لها ، مادام لم يثبت طاقاتها الإيجابية . وعلى التعرض من ذلك يطالنا أحياناً ضرب من التقسيم الممنع من التجريد ، والقائم على شكلية المادة وإثبات وجوده من التناظر والتقابل في مستوى التعبير اللغوي . وللمتن من هذا التقسيم لا يفتوه أن صاحبه يختصف المادة ، ويفرض عليها نظاماً ليس نابعاً منها ، ولا كائناً فيها ، بل هو سابق ومستقل عليها . وأنه يمتنع بالتجريد والغموض لعمله عن السيطرة على المادة^(٢٢) . ذلك أن من مسلطات البحث العلمي أن يستند الشارح إلى المادة في التحليل ، ويأخذ نفسه بالذقة في الإحالة عليها ؛ وهو ما نلتمه في تقسيمه المذكور ، فيما عدا إحالات عرضية وغامضة ، ضمن ركاب هائل من الإشارات الرمزية^(٢٣) . كذلك فإنه يخالف المبدأ اللولفي في التحليل البنوي ،

مدى ، خلافاً لما يقرره ستروس من انتفاء ذلك بالنسبة إلى الأسطورة ولا تفرقه الأسبسية منذ عقود من صعوبة تقطيع المفرد البسيط - بله الخطاب المركب - إلى وحدات معنوية دنيا^(٢٤) . وكفانا شاهداً على قصور مقدمات صاحبنا أنه عجز عن تعديد ما يسميه في هذا السياق الوحدة الخفية في القصائد المدروسة ، بل إنه لم يتطرق إليها قط ، فيما عدا الموضوع المذكور ، وطواها في ثبات دراسته مثلاً طوى غيرها من المقدمات وما أكثرها .

كما أننا لا نغف على شيء يستحق الذكر فيما يخص فهمه الشعر إذا نحن استثنينا مقالاً لا يخصص بالشعر ضرورة وإن كان به النص وإليه أقرب ، وموضوعه الصورة الشعرية^(٢٥) ، يركز فيه صاحبه - برغم ما يظهر من اتساع في المعرفة وطرافة في التحليل - على مفهوم واحد غداً تقليدياً لكثرة ما رددته الأكلام ، وهو مفهوم « المدلول » ، إضافة إلى إشارات متصلة بالشعر في معرض تحليل الدروس ما يسميه بهذه التسمية الممنعة في الطموح ، وهي « الأسبق البنوية » في الفكر الإنساني والعمل الأدبي^(٢٦) . وإنه لما يثير الغرابة أن يسطر أفكاراً عادية ، إن لم نقل بسيطة مبتذلة مدحياً أنه لم يبتد إليها غيره ، وأنها بمثابة الكشف الذي سيؤول - إن اتصل البنوي - إلى قلب المفاهيم الموصولة بالفكر البشري رأساً^(٢٧) . وقد مهد لدراسته بقده « النقد الجديد » ، للجدد في علمين هما ستروس وجاكسون ، مؤخذاً إيهما - بإغفالها ظاهرة تشكيل النسق واتصاله .. ذلك أن معانيه النسق عندهما ظلت وحيدة البعد ، لا تمتد بالتأثيرات التي تطار على النص الأدبي بعد اكتشافه^(٢٨) ، وكان وجوه التغير الطاريء والاستحالة من شكل إلى آخر شبيه بالألوار أو مقابل له لم يكن حاجباً عند ستروس - في حلوله ما نعرفه عنه - وعند يورب قبله في دراسة الحكايات البديعة حتى تقدم الحكايات عند هذا والأساطير عند ذلك بمثابة مرايا يعكس بعضها بعضاً ، ويعيل بعضها على بعض ، في شبه حوار متصل بين خلف التصورات . والأدنى إلى الغرابة أن صاحبنا لا يجعل المصادر المختصة بهذا الموضوع لبيان مظاهر التصغير فيها ، بل يتخطاها قفزاً ليسوق أمثلة شعرية ونثرية قديمة وحديثة تقوم على التكرار مع ما يسميه التنوع وما هو بملك ، إذ لا يبدو أن يكون من ضروب « غيبة الانتظار » وفق مفهومها عند الأسلوبيين .

المستوى الإجرائي :

ونقصه به البآيت الاستغراء وطريقة توليف الجهاز النظري في تحليل المادة الشعرية المقصودة بدرسه .

ويبدو أن مشروع أي ديب للسنتفاه القائم على دراسة تشمل مادة وخمين قصيدة جاثلية ، واستخلاص مقوماتها المشتركة ، والبنية التحتية المتحركة فيها والمولدة لها ، بعد أن يقوم في مرحلة أولى برصد مكونات كل قصيدة منها على حدة ، هو مشروع طموح ؛ فهو يشترطنا بأن دراسته تنكس طابعاً تأليفاً ، وأن مثل ما سبقه به كمثل ما قام به ستروس في دراسته الأسطورة ، من

والغائم على الربط بين الوحدات المنتشرة على امتداد النص ، والمتسمة إلى مراتب مختلفة ، وفي عملية تقوم في حكم تودوروف على وصل التتابع وفصل المتعارض^(٣٧) . ويقضي ذلك تفكيك النص ونجزته ثم إعادة تأليفه على نحو يحلو للمدعي الخفي فيه ، ويحدد منه أغانه وطلقاته الكامنة . وبوجه خلاصة لهذا المذكور أنه يستند شرحا خطيا ، متربسا الطريقة التقليدية - وقد كنا لهذا إلى مدى معارضة لها .

وبما يلتفتنا كذلك أنه يلتزم في جميع دراساته التطبيقية تقريبا سنة واحدة لا يكاد يخلو منها ، وهي أنه يستقرى « الثنائيات الضدية » في فضله البيت الواحد ، بل في شطر البيت ، يمزج من بقية أبيات القصيدة ، مشعرا بأن هذه الثنائيات الضدية ماثلة حقا على امتداد القصيدة ، بارزة لمخوض في كل جزء منها . والحال أن الدراسات الدلالية تفيد أن اللفظ النقيض أو المقابل قد يكون غالبا من النص مثالا في الذاكرة ، فيفتني الشاعر - على سبيل المثال - بالمسادة لبعض الألف والإحباط . وفي نهاية التحليل يغني سحب هذا الإجراء للشتل في استخراج الثنائيات الضدية من جميع فروع القصيدة إلى ضرب من التلاعب بالألفاظ غير المشروع ، وببطل منه المعنى^(٣٨) .

ولعل الدارس فطن إلى ما يشوب إجراؤه هذا من خلل ونصف ، فبعد أن موطن آخر إلى استعمال مصطلح « المزوجات الثنائية » ، معرّفا إياها بأنها ثنائيات لا تنظم بين طرفيها علاقة تقابل غير أنه يعقب مباشرة ، قائلا إنها علاقة لفظية ، تستوي على صعيد لغوي صرف^(٣٩) ، على نحو يقتض ما كنا آتينا فيه تعليلا لروية . ذلك بأن المسألة تبسط في مستوى اللغوي لا الدال . ثم أي دل معنى إن هو قصد الدال ؟ فأي غراب شرح مفهوم للمصطلح يقتضي المعنى . وهذا ينقض دليلا على أنه يستعمل للمصطلحات كفيما اتفق ، ودرءا للصعوبات .

يضاف إلى هذا أنه يقرر^(٤٠) ، بعد استخراجه عددا من الثنائيات الضدية المنتشرة على امتداد معلقة ليبد ، أن هذه الثنائيات تزداد كثافة وتبلغ في « الوحدات الشكلية للمجسدة شكلا من أشكال الصراع الوجودي » فيها ينحصر مدناها في الوحدات التي يغني عليها التناغم ونضج الحياة ، مثل مشهد توالد صنوف الحيران في الأطلال ، وعيشها الأمن في رفقة أولادها . والمتضمن في جدول « الثنائيات الضدية » للبيت لا يتبين إطلاقا طغيان هذه الثنائيات في مواطن من القصيدة وتراجيعها في مواطن أخرى ، بل إن ما استعمل به الباحث شرحه للقصيدة يدهش سلفا هذا الحكم . إذ سبق أن أبرز في معرض تحليله لظواهر الحصب والنها في الأطلال مدى أهمية الثنائيات الضدية في تشكيلها ، مقرأ - حسب صريح عبارته - « أن الطبيعة التضادية للأشياء تبلغ ذروتها في البيت الرابع من القصيدة والأبيات اللاحقة للمجسدة للمفهوم نفسه » ، ومفهوم الحصب والنها والأمن والتناغم^(٤١) .

من ناحية أخرى فإن الباحث يؤمن بأن الأبيات ترتبط فيما بينها

ترابطا منطقيا ، يكون البيت بمقتضاه توسعا في السابق ونتيجة وتهددا لللاحق وسببه ، فيستقيم ذلك حيناً ولا يستقيم أحيانا ، وعندئذ يتحول بمختلف الأساليب لوصول المعنى للمعنى ، فإن عزت عليه الحياة ، وتلاى الرق وتلاطى النص بما يريد له ، ضمن شرحا غمزا بلاعنا ، أو إحمل البيت ، وفي بعض الأحيان مجموعة الأبيات ، وانتقل إلى غيرها دون حرج^(٤٢) . ولتسلم بأننا لا نلهم نظرة تأليفية يقوم الدارس بمقتضاها بجمع ما قرره النص ، ووصل وحدات مشتركة السيات الدلالية بعضها ببعض في دوائر تبدو متوالية لكن ما إن تأملها مليا حتى تتبين عدم جدواها من الوجهة الإجرائية . ذلك بأن حزمة الوحدات الدلالية المضمنة في الدائرة الواحدة لا تبدو أن تكون تلخيصا لبعض ما ساقه في التحليل ، على الرغم من أنه يكتسبها صفة من هذه الصفات المفردة ، التي نفتن أبا حبيب فيفتن فيها ، وهي « المكونات الكلية » ، أو « المكونات المشكلة »^(٤٣) .

ثم إن ما يستند الباحث من قيم مستحسنة أو مستهجنة إلى هذه الوحدات ، كجماله بروز البقرة الوحشية في سياق الحصب لنشر جو للمساة بعد موت ابنها في الصف الأول من القيم ، وتحول سياق الحصب والأمان إلى جو مفرح في المكونات الكلية ذاتها في الصف الثالث ، لا يستند إلى منظومة قيمية^(٤٤) كمنه في النص ، بل هو مجرد إسقاط لقيم قبلية في ذهن الدارس .

ومن ناحية أخرى يقرر الباحث أن ارتباط المكونات الكلية فيما بينها لا يخلو من أحد الطرفين ، فها أن تنظم هذه المكونات في ثنائيات ضدية ، مثلها مثل انتظام الوحدات الابتدائية الجزئية . وما أن ترتبط ترتبط بقي مفتوحة متوازنة ، ذات طبيعة تكرارية ، تكمن وظيفتها في « تكثيف التجربة أو الرؤية الجوهرية في القصيدة » . ويعقب الباحث على هذه المقدمة بضرب من ضروب الأحكام التي لا يقف على سرها سوى أبي حبيب إذ يقول : « إن الارتباط الثنائي خاصة من خاصيات النمط المتعدد الشرائح ، من نمط التيار الوحيد البعد » . وفي نمط التيار المتعدد الأبعاد قد تحتل أطراف الثنائيات الضدية وظيفية توسعية ، أو قد تؤكد إمكانية تجاوز الموت والتسليم عنه دون نفيه . أما في نمط تيار وحيد البعد من البنية المتعددة الشرائح - [ولا يغني هنا التضارب في استعمال المصطلحات وتداخلها] - فإن الرؤيا ذاتها وحيدة البعد ، إلا أن كونية التجربة قد تميد إلى القصيدة درجة ما من التوازن ، تؤدي إلى تفريع جزئي للنتيجة^(٤٥) . كيف انتهى إلى هذه النتائج ، وما هي العمليات التي قادت إلى استخلاصها - ذلك في حكم المستغلق الذي تقر بصعوزنا عن فك رموزه .

وبما يورس بوفله الباحث لنهج ستروس رسمه جدول متجاوزة ، ييسر في كل واحد منها وحدات دلالية مستقلة في بعض الدوائر الخفية في مواطن سابقة . غير أن الدارس لا يبين الأسس المنهجية والعمليات الاختزالية التي قادت إلى انتقاء بعض الوحدات دون بعض ، كما لا يبين - وهذا أهم - بطريقة قراءة هذه الجداول

للمهم أن البنية الصوتية بمختلف وجوهها ، من الوزن والإيقاع إلى التبريل الصوتي ، تسهم من وجهه - في « خلق جو حاك للبالحة النفسية ، وعكس رؤية الواقع المشككة في ثباتات وتعارضات »^(٣٣) ، وإحلال أن من المبادئ التي أقرتها الأكاديمية منذ اكتشاف مسرور اعتبارية العلامة الأكاديمية أن الصوت لا يحاكي الحالة النفسية للمتلفظ به ، كما أنه لا يعكس الواقع ، حتى أضحي هذا المبدأ بديلاً لا يفكر أحد في وضعه موضع سؤال ، إذا استثنينا بعض المحاولات التي تستهدف إثبات « تماثل » بين صفة الصوت من حيث الإشراق والقتامة^(٣٤) ، والمتصور الذهني . غير أن هذه المحاولات ما زالت في بداية الطريق ؛ وما اعتدلت إليه من نتائج لا يعدو أنه من قبيل الافتراض والتخمين ، لا اليقين العلمي^(٣٥) .

المحاور الدلالية :

ونخلص الآن إلى تناول القسم الأخرى من نقادنا من حيث ، التصل بالمحاور الدلالية - أو ما يتفق على تسميته المضامين - كما استخلصها الدارس من قراءته الشعر القديم . ولعل أهم ما يميز به تحليله في هذا المستوى هو الإسقاط ؛ ونعني به فرض معانٍ ثلثية جاهزة ، وتحميل النص ما لا طاقه له بحسب من دلالات . وهي ظاهرة تحفل بها دراساته التطبيقية ، وتكاد تنسحب عليها جميعاً . ولعله يوسمنا أن نستعمل فكرة بياضين الرئيسية ، القائلة بتعدد الأصوات^(٣٦) ، للسكينة في الخطاب الواحد ، وتداخل مصادرها ، استعارة دالة على تنافر ما يسمعون إياه أبو ديب من أصوات تنبث من الأسطورة حيناً ، ومن التحليل النفسي حيناً آخر ، ومن المفاهيم الوجودية أحياناً أخرى . إتنا لا ننفي ما يؤكده « يارت » من أن الأدب يحمل بعضه على بعض ، ويحاكي بعضه بعضاً ، ويرجمه في صلية اجترارية متصلة immense tautologie ، أو ما يقوله أحد الكتّاب متحدثاً عن « بيكيت » من أن هذا الأديب يهدد ما كان غير عنه إيسخولس وسوفوكليس ويوريبيدز في صياغة أخرى^(٣٧) ، بحكم أن النص ظاهرة شاملة في الأدب ، قديمه وحديثه . لكن ما لا نظن أن فكرنا ناقداً يسمح به أو يميزه هو الإسقاط الآلي ، وفرض دلالات غير كاملة في النص ، بمجرد وقوف الدارس على ملفوظ يجاري توجيهه الفكري أو الإيديولوجي ، ولا أبعداً لأنفسنا أن نتنقذ النص بما شئت ، ونكبسه من الدلالات ما يحسب بخاطرنا ، متحكيين بذلك النص والروح العلمية .

وللطلع على دراسات أبي ديب التطبيقية ، سواء منها تلك المتصلة بالقديم أو بالحديث ، بالشعر أو بالنثر ، يتبين في سر أن الدارس يردد الأفكار نفسها من دراسة إلى أخرى ، مع شيء من التنوع تقتضيه طبيعة اللغة للدراسة . وستكتفي بإيراد بعض الأمثلة الدالة على دائرة الممانعة عنه ، وتضمن بعضها البعض ، مبرزين منها بوجه خاص صدى الصوت الأسطوري والصورت الوجودي ومن خلاله التحليل النفسي .

فمن المفاهيم الأسطورية المسخلة على النص الشعري تصنيفه

المتجاوزة سياقها ، نسجاً على منوال من به يقتضى وإياه يحتذى . وإذا نحن وسعنا افتراض أنه يلم بالمفهوم العلوي البراجماتي - والمساعد على ذلك أنه يقيم دراساته التطبيقية كلها على مفهوم الثنائيات الضدية - فإنه لا يسمنا إلا أن نقرر بكل امتحان أنه لم ينجح مادة الدراسة في ضوء المستوى السياقي الركني عهداً ما عهد إليه من محاولة ضبط خاصيات التركيب النحوي في شرحه معلقة امرئ القيس ، ورسم تقريع تشجيري على طريقة تشومسكي ، في شرحه عدداً من الفصائد القديمة المضمنة في « الحفاء والتجل »^(٣٨) . ويبدو أن هذا العمل بوجهه مقحم ، لا يقصد به سوى التحلية ، واكتساب الشرح صفة الانضباط العلمي . ثم إن تزويق هذا المستوى يجاوز مجرد التركيب النحوي ليشمل جوانب أخرى من الظاهرة اللغوية .

ولسنا نشك في أنه لا يجهل للمدى المذكور ، إذ هو يتعرض إليه في أكثر من موطن ، وأساس إياه بالمتصور الألفي^(٣٩) ، حسباً إليه وكنا من الأركان الرئيسية لكل تحليل بنوي^(٤٠) . غير أن تعريفه إياه لا يخلو من لبس . ولا أدل على ذلك من أنه يدرج ضمن شرحه إياه مفهوم « الثنائية الضدية » ، وهكذا يقلل الشرح دقراً في حلقه مفرغة ، عهداً على يده .

ظاهرة أخرى بارزة في شروح أبي ديب ، تتمثل في أن تحليل البنية الصوتية يرد تطبيقاً على التحليل الدلالي ؛ وإحلال أن التحليل البنيوي يبين على استقراء الدلالة انطلاقاً من شكل اللقطة . وأبو ديب يجاري في اتجاهه هذا النظرية التقليدية ، القائلة على حساب اللغة محاكية للعلمي وللشاعر وللواقع بوجه عام ، وماها تكمس كل ذلك بصدق وإمانة .

إنه يرى - على سبيل المثال لا الحصر - إن الألف المملوءة^(٤١) « تجسد حنين الذات وتزوعها خارج المدار المغلق ، بينا الغاف الضلعة والظاء تمكسان طرف الثنائية الثاني ، وهو الحصار والتقييد . الثنائية ذاتها تتجلى في التشديد والتكرار الموحين بالانطلاق من ناحية ، والأصوات اللينة الرخية ، المجدسة مفهوم التحرر والانفراج من ناحية أخرى »^(٤٢) . وهو يقوم في شرح فصيلة أخرى بإحصاء مواطن التشديد ، مستنجاً أنها ترد في السياقات الدال على الصلابة والشدّة ، كما أن تكرار الحروف دون ظهور التشديد يفيد « التداخل والتكرار والثبت » ، لكن تأويل الظاهرة اللغوية الواحدة يختلف باختلاف السياق وقتاً ما نريد تحصيله إياه من معان . وهكذا يصبح التكرار في قول الشاعر « تمرر » دالاً^(٤٣) على التحول والحركة ، فيها يصبح تكرار الحاء والتاء والراء في مواضع أخرى دالاً على التناغم والتوافق . ويستعمل وظيفة النثر الشعري في معلقة امرئ القيس^(٤٤) فيلاحظ - فيها يلاحظ - أنه « يولد إيقاعاً حاداً يمكن النقل الذي تصوره ستر الأليل وقد خيمت على قلب الشاعر . أما تفعيلة « علن - ف » القصيرة فتعكس النشاط والسرعة ، فيها تنكس تفعيلة « علن - فا » الطويلة السكون والبطء .

في معلقة ليد تبدأ رحلتها « حين عوت الحصب » ، والمراة تفارق الشاعر وهي في حالة نوتر وصد ، والأثان ترسل وهي حامل ، وبنقة الشاعر تبدأ رحلتها وهي ضعيفة منكبة (والحمل والصد والإدهاك - عند - ضروب من الحصب ، أي عاهات) . ولا حاجة بنا إلى سؤاله عن سبب وقوفه من حيث بدأ ستروس ، واكتشافه بإصدار هذه الأحكام ، دون تمحيب نتائجها ، والاتناء بها إلى خاتمتها المنطقية ، فالص لا يسعفه إجابة مهما تحول عليه وأجهد نفسه في الرق والتفريق .

ولا يفوتنا أن نشير في خاتمة هذه الملاحظات الموصولة بالإسقاط الأسطوري إلى أن الدارس يجعل لبعض التماير الواردة في معلقة امرئ القيس مدى ميثلوجيا ، كقول الشاعر « عقرت للعذارى مطبق » وقوله « هن فني تمام » وقوله « وواد كجوف المير » .

ولكن لم يكن بوسنا نفى مظهر التناص الذي يذكره ، إنما لاستئين الصدى الميثولوجي الكامن في التماير المعنية . ومن المبادئ الأولية في الدراسة العلمية وصل الشيء بأصله ، والمظهر بعلة ، في مثل هذه الحالات .

وإذا انتقلنا إلى الصور الوجدية المنبث من خطاب العنيد ألفيتنا متسما متخفا . ومن أكثر المعاني المرجعة صدى الوجدية تواترا مفهوم الزمان ، فترى الدارس يقف في استقراء ما يسميه مدى الزمان « التزيالي » ، جاعلا الأحداث المستحضرة في المعتقدات متدرجة المراتب في سياق الخط الزمني ، متنها إلى تأسيس ما يشبه معيارا هرميا تتقاطع فيه الأزمنة ، وإلى استخلاص أن عملية بحث الماضي عند الشاعر تقوم بوظيفة إيجابية حاصلها - حسب صريح عبارته - « البحث عن الزمن الضائع » - وخلق توازن نقض للزمن الآتي ، ونفى الزمن وطبيعته المضة الزائلة^(١٩) . وما يستخلصه كذلك أن التجربة المستحضرة عندما لا تكون محض خيال أو مبهمة ، تولد الألم ، فإن كانت - على النقيض من ذلك - واقعية وكثيفة ، بعثت اللط والانتشاء ، وأتاحت للشاعر تخطي الزمن وألم الزوال^(٢٠) . ولما لم تسعه القصيدة بشواهد تدعم ما يقرر ، وكانت الأحداث الماضية المستحضرة غير مختلفة نوعيا ، إذ إن وحدة « فاطمة » ليست أقل أو أكثر وضوحا من « جد » جد الحذر ومن غيرها من الذكريات المثبتة في القصيدة ، التي يشط الدارس فيرصد فوارقها ، عند كعادته في مثل هذه الحالات إلى اللغ والدوران يرسم الجداول والإشارات^(٢١) الهندسية للوغة في الغموض والإيهام . وهكذا يهرق النص لمجرد مجازة بعض المناهج الحديثة المختصة بالقصة . وحالته على « البحث عن الزمن » كحالته على « صراخ وصف »^(٢٢) ، ليس تلقائيا أو من قبيل التوارد الفكري البهيم ، وإن بدا كذلك .

ويفهمنا الباحث - في معرض رحلته الثالثة في شباب الزمن المفقود - بتضمين آراء ينسبها إلى برب وريون^(٢٣) . وإذا استقام فهنا للترجيع المشوه لصوق هذين المنظرين فهو يثير موضوعا متصلا بمضى خضوع الأحداث لسطح زمني . فنيا يرى الأول أن الزمن

الحيوانات الوارد ذكرهما في معلقة ليد ، جاعلا إياها فضائل ثلاثا ، تخص الأول بالحيوانات البرية التوحشة أو السباع التي تقتل الحية وتنهبها ، والثانية بالحيوانات البرية التي تنشر الحية وتجدها من نوع الظباء وحمار الوحش ؛ أما الثالثة فيخرج فيها الحيوانات ذات الطبيعة الثنائية ، مثل البقر الوحشي المجلدة للحية والثالية لها في أن واحد ، متنها إلى استخلاص نتيجة حاصلها أن « الفتات المذكورة تشكل ثنائية ضدية أساسية ، تتحرك على صعيد للتوحش والأليف ، ويسوغ حبسها - تبعاً لذلك - تجسدا لثنائية « ستروس » الطبيعية والثقافة ، للجسدة في النسيء والمطبخ ، وأخرى تقوم بوظيفة الوسيط^(٢٤) » . ويستند هذه الوظيفة التوسيطية ذاتها لتأنيقن الذي يتناوله الإنسان والحيوان في أن واحد .

ولا أظننا في حاجة إلى تحليل متص لإبراز جانية هذا التخرج وإفادته إلى مقدمات علمية تؤسسه وتسلمه إلى نتائج منطقية . وهو يوظف الثنائية ذاتها - ثنائية الطبيعة / الثقافة - واللفظ الوسيط المتردد منها وإلجام لها في موطن آخر ؛ إذ يرى أن القصيدة « تحقق توازنا ، وتحل تناقضا أساسيا ، بين الطبيعة العاصلة للحصب والحياة والقبيلة التي تستهلك ما تنتجه الطبيعة وقتها ، ثم تنتج أماكن أخرى بحثا عن الحصب »^(٢٥) . ولا يلت الدارس أن يقلب الأدوار ، فيستد دور هذه إلى تلك ، ودور تلك إلى هذه ، مضمنا أحكاما تتصل بإحسان القبيلة بالحصب ، وإحسانها بحودة الحياة إلى الطبيعة وتجدها . وتحل القصيدة من كل ذلك عمل البؤرة النافذة للتناقص ، الجلمعة للأضداد ، والحالفة للوحدة بين الطبيعة والقبيلة في مستوى تحيل صرف .

وتومي صور أخرى موظفة في شروح الدارس بمفهوم التوسط فيها يسمي « خلق الثوابت » في معلقة امرئ القيس . وحاصلها أن الشيء يولد نقيضه ويؤول إليه ، فالمرأة في وحدة بيضة الحذر تبدو كأنها جسدا للنشاط والمخافة والحفاظ الجنسي ، ثم يسيطر عليه السكون فيخند « جامدا جامدا أبدا »^(٢٦) . كذلك تبدو صورة الحصان - من جهته - مزجيا من النشاط والاندفاع وروح الحركة من ناحية ، والسكون والصلابة من ناحية أخرى . وهو يرى أن « جاع هذه الدلالات يتجسد في البيت التالي :

له أبطلأ ظبي وسالكا نعاما
ولرخاء مراحان وتغريب تتسلل

لذا تبوأ هذا البيت - من جهته - مقام البؤرة من القصيدة ، مثالا توسطت رحلتا المرأة والحصان القصيدة نفسها ، وتوسط البيت الذي جاء فيه ذكر المقد - والغرابه الانشقاق - الآيات الأخيرة من قصيدة أبي تمام في مدح المصمم^(٢٧) .

يتجل الإسقاط الأسطوري كذلك في رصده ظاهرة الإعاجات الجسدية عند مجموعة من الكائنات ، تتكرا عظمى « ستروس » في ملاحظته أن بعض الشخصيات المتتمة إلى الفضاء الأسطوري لأوديب الذي يعني - في مفهومه النثوي - القدم التورمة بمعصاة بعاجات جسدية قبل انتظامها مكانيا . وهكذا يرى صاحبنا أن القبيلة

Phallus عند التحمله بالجسد الآخر، واختراقه إياه ؛ إذ يقول : « لقد تحولت الجبال إلى رجال شائخين تقتلعهم قوة السيل الذي يهبط إلى قيعان الصحراء مثل عمود حائزوني . ومن الغريب أن يكون حركة السيل إيقاع التلاحم الجنسي . إنه يرمض كالغربة قبل أن يرتعد بسببها جسد الرجل والمرأة » . وقد أوحى إليه بهذه المعاني البيتان التاليان :

كان شبيهاً في هرائين ويله
كسبير أتلش في بحصاد مزمل
كان ذري رأس المجسمر شعلو
من السيل والغشاء فلئكة مغزل

ولعل أباً جيد تذكر تلك الصورة الاستعارية الرائعة ، المضمنة في السيدة بولفري Mme Bovary ، والفاصلة عن تصوير عصف حركة الأحصنة ليلة زواج « إما » Emma ، ثم ارتحالها ومقرها في المشب ، وانطلاق الصغار شاذية ، تجسداً للزمنية الجماعية ، وارتحالها بعد إشباعها ، فأى إلا أن يجد مثيلاً لها في القصيدة ، جسداً في قول الشاعر :

كان مسكاكي الجسواء خسبة
صبحن سلالاً من رحيق مغفلن

لما البت التللى لهذا البت مباشرة ، وللصور السباح وهي ملطحة بالطين بعد نزول السيل ، فهو يسووه عنه ، لجد أنه لا يتنظم في الرؤية التي يريد تحميلها النص .

ويستعيد الباحث - انطلاقاً من صورة مضمنة في قصيدة أبي نواس هي صورة الذهب المنسكب ، يشبه الشاعر فيها رغبته الجماعية في احتساء الحفرة بفرغ من سبب لسمي متعللاً في جهد ولفظ إلى الرضاح - يستعيد أشداً من نظرية فرويد الموصولة بمراحل الشبقية الأولى للطفل ، أو « المرحلة الشجرية » Le stade anal المتميزة بانفصال الطفل شيئاً بالأم بواسطة الفم . ثم يقدم مفهوم الاختراق وانفصاف البكرة ، جاعلاً من الحفرة تجسداً استعارياً للام ، ومن الشرب رمزاً لخصائصها جنسية^(٥٨) .

تخلص في الخاتمة إلى علوية الإجابة عن المشكلة الرئيسية المبسطة في مستهل هذه الدراسة ، والصفة بمنى جدوى اصطلاح المنهج الحديث في دراسة التراث الأدبي ، بعد أن مهدنا لها بالوقوف على كليات واحد من أكثر التحسينات للمناجع المعنية .

وإذا كانت قيمة أي منهج تكمن في قدرته على إتقان النص وإنتاج المعنى ، فلنطلع على قراءة أبي حبيب بيل استناداً إلى ما أبرزته في تحليلنا إياها ، إلى نفي كل قيمة منها ، ومعارضة استخدامها . لكن قد نواجه برد يرفض بمقتضاها شرعية ما انتهينا إليه من نتائج ، يدعي أن بعض كبار المنظرين المحدثين ينسبون ذلك إلى قصور المنهج الحديث وحيزها عن الإحاطة بالظاهرة الأدبية في مجلتها . والذي يبدو وجهاً . فنانا شامداً أن جولدمان

يشكل البنية الأساسية لتتابع الأحداث ، يرى الثاني أن العلاقة بين الأحداث تنظم في مستوى منطقي يمتد لصفة للزمن به .

ويجاري أبو حبيب الرأي الثاني حين يذهب إلى أن أزمنة القصيدة الشبقية ترتبط ارتباطاً منطقياً لا تاريخياً ، تأسيساً على هذا - كان زمن الليل سابقاً لزمن الذهب ، وزمن الحصان لاحقاً لزمن الذهب ، ومتبعاً بزمن السيل .

ويناق الباحث - عمولاً بما يسميه أحد الدارسين^(٥٩) ، « السلسلة اللفظية » - في رحلة منتهية إلى أجواء الوجودية . فزمن الليل هو - عنده - زمن الغربة والضيق والوحدة المطلقة ؛ زمن الشعور بخشاعة الحياة وزوال الوجود ، فإذا به الألم النفسي للمرح ، يفسر الذات ويستبد بها . وزمن الذهب هو زمن « البأس » وقد بلغ علوه ، وزمن الإحساس الحاصل بالمرور . ويضمع الزمان لولداً زمناً لغت في الغربة ؛ زمناً تبدو فيه لحظة الحسبان والضيق وقد وصلت مداها ، وكأنا نستمع إلى صوت « بيكت » العلمي بعد أن أصلحه أبو حبيب من خلال نظرتة إلى امرئ القيس . ويكاد الباحث يثير لنا الضحك عندما يفسرنا بملامحة تنبئ أن الشاعر « يجترق فجأة الليل للمخيم على الكون ، وينطلق على حصانه خارجاً ، كي يصطاد في الفضاء المرح » .

أما زمن الحصان فيفسد الحركة المطلقة ، والاندفاع اللامحدود ، والفرقة الماخلة التي تتجاوز الزمن وتحتدي الموت^(٦٠) ، وينتهي هذا الزمن - كما انتهى في وحدة الليل - إلى اللازمنية ولكن اللازمنية في الوحدة الأولى مغرقة في السكون ، فيما توغل اللازمنية الثانية في الحركة . وإلى القارئ - تعود مهمة اختيار المفهوم المناسب للزمنية التي نتعاملنا مرة أخرى^(٦١) ، وليس آخره مرة ، مجسدة في صفة الثبات المميزة لكائنات عدة . فللأمانة تصبح ثابتة جامدة ، وكذلك الحصان ، وكأنها احتالا على حركة الزمن فأوقفتها وثارا لنفسها منها . أو لستنا نتعرف من خلال ذلك صوت « وشار » . Richard في شرحه قصيدة « البحيرة » للامرتين وغيرها من القصائد الرومنطيقية ، حيث يركز على مفهوم رئيسي جامعي مؤداه أن الشاعر يثبت - بالمفهوم النفسي لكلمة تثبيت - أشباه جامدة كانت شامداً على زمن الحب المنطقي عشية الضيق وتلاشي الأنا في الزمان ؟ أو يحرر أبو حبيب من غير ذلك عندما يقول : « إننا نلمس رغبة جاعية في تجريد الزمن وتثبيت لصبح حضوراً لا يتغير أبداً . وهكذا يزهو الحسيان ويتجاوزان الطبيعة الزائلة . وإن هذا التحول إلى صخرة هو الرمز المطلق لما هو سرمدي ، ولتجاوز زمن الألام المرح ، ومحاولة مستعينة لبناء ثوابت قاهرة له ؟^(٦٢) .

ولا يفوتنا في خاتمة رصدنا ظاهراً الإسقاط أن نلقت النظر إلى ما تبثه دراساته من أسداه ذات مدى تقى ، فالحصان والسيل يجسدان في حركتهما المتذبذبة القوى الكفنة في اللاشعور ، قوى الرغبة الجماعية والفرائز العارقة في أحوال الدم والجسد والصف والموت . . . مردداً بذلك ما يعرف عند فرويد بمركب الجنس والموت Eros/thanatos ؛ كذلك فإنه يثير مدى مفهوم « الذكورة »

قبل المغالطة والمغالطة العلمية أن نرجب بكل من يدعي التجديد باسم الحداثة، وبجولة التيارات الغربية الحديثة؛ فبدون مثل آليات هذه التيارات لا يكون للبحث الفكري وللالتجديد مفهوم الكلمة الدقيق جبال.

لكننا لا نستطيع الموضوع حق من الدراسة ما لم نشغفه ببسط مشكلة اللوح النقدي في الأب في حد ذاته. وتصاغ هذه المشكلة كما يلي: هل يوسع المدارس العربي، الذي لم إلما جيدا بجميع ما، أن يوظفه في دراسة التراث توظيفاً ألياً؟ وسلمنا نلنس الإجابة عن هذا الموضوع إلى قضايا موصولة في بعض وجودها بالأصول للتحفة المؤسسة للتحفة؛ وهو موضوع شائك ومشعب، لا نلني الإجابة به وإتلاك حقائقه، إضافة إلى ضيق مجال الدراسة. لذا نكتفي بالتعرض إلى جانب مجدد منه يخص مفهوم «الوحدة العضوية»، الذي يعد مقوماً من المقومات المهمة للبلونة النصية المتمثلة في المنهج الحديثة. وبخلاصة ما عرف به أنه يمين خطاباً ألياً يطول أو يقصر، يكون علماً منفكلاً، تشد الوحدات في إلى تجربة واحدة. ولا نشك في أن المجلس الذي يداخل أبا ديب كيا يداخل نظراءه، والذي يقوم على إثبات توافر هذا المعصر في النصية العربية القديمة، مرده - بالتجديد - إلى الحرص على عدم التناقض مع هذا الركن الرئيس في التأسيس للمنهج؛ إذ بإضائه تنفض البنية، ويطل العمل النقدي من الأساس. وفي ثنتنا أن الإشارات المختلطة، الواردة في كتابات أبي ديب وغيره من الدارسين العرب في حدود ما اطلعنا عليه، والمتصلة بهذا الموضوع، لا تقيم الدليل على أن القضية العربية القديمة مسبوكة في رؤية واحدة، وقالب متناك. ويظل للشكل - تبعاً لذلك - قائلاً.

ومع ذلك فإننا إذا قللنا شوطاً في فحص المسألة، تبعاً أن التعريف السابق للوحدة العضوية غير مقنع، وأنه لا يفي بالحرص المنشود، وأن الموضوع يزداد إشكالاً وغموضاً إذا حاولنا في ضوء المفهوم المذكور بعض مظاهر الشعر الحر الحديث، الذي يبدو مفككا فوضوي التآليف. وإحال أنه غير عصي على المنهج البيوي. فهل نستطيع بناء على ما ذكرنا - أن هذين الفرعين من الشعر، الشعر القديم والشعر الحر، يتجمعان في انتفاء الوحدة؟ فإن استقام هذا الاستنتاج صحيحاً لما لحال دون توظيف البيوية في دراسة الشعر القديم متى أمكن استغلالها في الشعر الحر؟

لقد سعت دراسات حديثة، موصول بعضها بالبراجماتية وبعضها بالنظر^(٧٧)، إلى استبطان قواعد تدلنا على مدى ارتباط ملفوظين متباينين ارتباطاً متطابقاً دون أن يتبدى إلى نتائج حاسمة، وإلى ضبط هذه القواعد ضبطاً لا يداخله التخص.

ومع ذلك يقرر روي Rutwet أن الفجوات الظاهرة على سطح النص الشعري، وما يبدو انتهاكاً متعمداً لقوانين اللغة ونظمها اللغوية في مختلف المسويات، يفضع لسنن منظمة تقوم على التوازي والتناظر والتشابه والاختلاف والتقابل والتراكب^(٧٨) مرجعاً

يعبر عن أمه في أن يلقح منهجاً الاجتماعي بمبادئ مستمدة من مناهج أخرى، وخاصة منها التحليل النفسي^(٧٩)، وأن يارت نفسه بقرار صراحة أن المنهج الحديث لا يميل إدراك الحقيقة خلفها الأسمى، لكنه يسارع فيضيف - وللإشارة التالية أجمية ستزورها بعد حين - أن قيمتها تكمن في مدى صلاحيتها validity والمقصود مدى اتساقها^(٨٠) وانتظامها في نسق فكري متكامل. وسنحافظ على هذا الاتساق يتقني الدارس من للمادة المدروسة ما يراه مفيداً pertinent وقابل للانظام في منهجه، ويصرف نظره عما يتأخر عليه ولا يتقار في يسر لفتيح منهجه وسنته. وما ينفذ دليلاً على صحة ذلك في المستوي التطبيقي ما يطالعنا من اختلاف وجهات النظر في تناول مادة أدبية واحدة. وعلى سبيل المثال يدرس كل من مورون^(٨١) وجولمان^(٨٢) وباروت^(٨٣) مسرح راسين من وجهة خاصة، ثم يترى بكبار R. Picard نقلاً دراسات هؤلاء جميعاً، مؤخذاً إياها بالمتحمل وإدعاء العلمية، متقصياً ما يحدده تقصير^(٨٤). ونستحضر في السياق نفسه مثال قصيدة بودلير «القطط»، التي درسها جاكسون وستروس دراسة بيوية، وعقب وبقاير على هذه الدراسة بنقد مستفيض شمل جميع جوانبها تقريباً، حتى جعلها بمثابة الحرفة البالية التي لا تستحق الذكر^(٨٥)، ثم جاء دكتور^(٨٦) وجولمان وغيرهم^(٨٧)، وعرض كل منهم مشروع دراسة جديدة.

ولا يستبعد أن يظل عمل دراسة النصية نفسها آخرون وفي علمتهم آليات نقدية غير مماثلة للسابقة. فإذا نحن انتهينا بهذا التحليل إلى غاية الخطية، استنتجنا أن دراسات أبي ديب تستوي قوة مشروعة كسائر الدراسات البنية على تطبيق مناهج جاهزة. لكن قبل أن نقرر مثل هذا الحكم نتمثل ما كنا لعلنا إلى منذ حين، من أن ما يشترط في المنهج هو صلاحيته. ولنا على يقين من أن منهج صاحبنا يتوافر فيه حظ كبير أو قليل من هذا الشرط. فبما تنبى المنهج المعروفة على جهاز مدعى وإجرائي متسق - مهما يكن موقفنا منه في مستوى الأصول العلمية المؤسسة له - فإن أبا ديب يبدو في قراءته الشعر القديم كضارب في الصحراء بلا دليل. وليس حظ غيره من الدارسين العرب اللذين وفقوا ومنهجا مناهج النقد الحديث في قراءتهم التراث الشعري من التوفيق بأوفر من حظ. ودراسات يوسف اليوسف^(٨٨)، ونزوري حمود القيسي^(٨٩) ومحمد صديق فيث^(٩٠) تبين شاعداً على مدى خطورة المزايا المنهجية التي وقع فيها هؤلاء، وعلى ما يعانته نقد تراثنا الشعري بوسائل حديثة من تحبط وعشوائية.

يفاض إلى هذا أن بعضهم، كمحمد مفتاح في دراسته قصيدة ابن زيدون الفضة في كتابه «تحليل الخطاب الشعري»^(٩١) يبلغ في تشويه المنظور العلاجي والبراجماتي حداً لا نلن أن غيره يذانيه فيه، حتى إننا لا نتردد في حسابه اختيلاً للمنهج وللروح العلمية، بقدر ما هو تشويه للإدانة المدروسة، وانتهاك لها. والأدعى إلى العجب أن مثل هذا العمل ينشر وعظي بالذبح وإقبال القراء. إننا نشاطر أبا ديب عندما يعبر عن شوره بالإحباط لما يمانيه النقد العربي الحديث من استلاب وقصور^(٩٢). واعتقادنا - مع ذلك - أنه من

أرسطو عن ذلك عندما قال إن الدال يفصح عن نوايا المتلفظ به ، كالحادم الأمين الذي لا يفصل عن سيده ولا يمتنع منه أبداً .

ويرتّب على ذلك نتائج عدّة ، نلجأ فيها إلى :

أولاً : أن الشاعر العربي أنشأ شعره استناداً إلى مقاييس جمالية ووظيفية معينة ، يحكم عتقضاها على شعره بالمجودة أو الرداءة . وكما نظر أرسطو إلى الأجناس الأدبية ، وأبان مقومات كل فن من الفنون الأدبية المعروفة في عصره ، ويضف ما اعتدى إليه من نتائج مازال صالحاً يعتمد به ، كذلك يجوز أن تستخدم المقاييس البلاغية القديمة أداة تعتمد في الدرس .

ثانياً : إن إلتحام الدال بالملول يؤسس الشعر بوصفه فعل كلام ، مجسداً بالتحديد ما يسميه أوسن « إنجازاً » Performance ، أي أن الخطاب المتلفظ به يقوم في حد ذاته مقام حدث فعل . وهكذا فإن الشاعر العربي إذا هجا فإنه يستحق للهجو ، وإذا فخر فهو يبرئ للملوح مرتبة الكيال ، وإذا شكاه فهو مسحوق ، وإذا فخر فهو يحقق صفات الكيال المفسدة في خطابه الشعري ، وإذا تورع فهو يندلر لغو يخطابه أشد الوليات .

ويسوغ - في تقليدنا - أن ندرس هذا الفعل الكلامي من وجهات ثلاث :

١ - القصد : ويتم المتابعة التي أنشئ فيها الشعر ، والظروف الحافطة بعملية الخطاب ، ومن ثم الغاية المستهدفة .

٢ - المصلحة المستعملة لتبليغ الخطاب وتحقيق المصالح ، ويسلمنا هذا إلى دراسة الأساليب البلاغية المولفة ، ونظم التأليف .

٣ - نتائج الخطاب الشعري . والدرس في نطاق ذلك وظائف الخطاب الشعري . ومن هذه الوظائف إثارة الانفعال الجمالي ، وبعث الرغبة في الفعل أو رد الفعل ، فالداح قد تكون نتيجته المكافأة والنوال ، أو استياء أطراف أخرى وإثارة حفيظتها . والهجاء قد يقضي إلى رد فعل بالهجاء ، أو تعذيب فعل . وقد يولد هذا الرد كذلك الاعتذار والتأنيص الضعيف . ويسلم الخوض في هذا الموضوع إلى إحلال الأفراس الشعرية والشعر بعامة في محله من الإنتاج الثقافي ، من حيث هو مؤسسة تضطلع بوظيفة في صلب المجتمع القديم .

المهم أن الدرس مدعو إلى الإقبال على التراث دون أفكار جاهزة قلبية ، لكن بعد أن يكون قد أمّ بالآليات النتائج الحديثة ونقشها . ولنا في ما يقرب به « أركون » خاصة ، من تفكيك للفكر العربي القديم ، وكشف للآليات إنتاجية للمعنى تبدو ثابتة منه لا مفروضة عليه وفق جهاز قبيح ، خير مثال لما يجدر بالدارس القيام به في الميدان الأدبي ، فكل علم كما يقول بعضهم - ليس بريئاً ، وكل منتج يصنع موضوعه ، والدلالة ليست معطى جاهزاً ، تسلم مفاتيحها إلينا في سر ولا عنه . وسيظل التراث أغرس ما بقيتنا نجتر الأفكار ذاتها ولا نتناهى بالتوصل بأفوات بحث متجددة ، جاهلين من تكرار منتجا بتجديد موضوع الدراسة وتقريبه وفق عملية

بذلك تعريف جاكسون للشعر من حيث هو « إسقاط مبدأ التناظر لمحدود الاختيار على محور التركيب » .

وقد ساق روي شواهد عدّة من الشعر الحديث تدعم مقدماته النظرية . وفي اعتقادنا أن محاولة من هذا القبيل تجرى على الشعر القديم تصطلح بعفويت تؤول بها - لا محالة - إلى الإخفاق . والنتيجة المتوقعة التي ننهي إليها هي صعوبة تطبيق التماذج الحديثة في حدودها الصلوة على الشعر القديم ، دون أن يفتنه قسراً وتقصفاً . فهل يسلمنا منطق التحليل إلى الدعوة إلى الإعراض عن التفكير للمهج الحديث وتبله بدعوى اعتقاده مصادر لا تنطق وقضاء الإبداع العربي القديم ؟

الإجابة من هذا السؤال واضحة بالنسبة إلينا ، وهي أن للماضي ملك لنا ، وطرف منا ، واستمداداً لثقتنا ، ونحن لنا - تبعاً لذلك - أن نتخصصه في ضوء ما انتهى إليه من معرفة وشيرة ، وما يجيب بخاطرنا من تساؤلات ، لأن كل بحث هو إجابة عن سؤال . ونحن نجاري ما يجره عنه بارت من أن الماضي يلزم عصرنا ، وأنه توسيع لغضاه الأنا ، وفي الآن ذاته مرآة له^(١٢) .

إن ما كتب من مسرح راسين هو استقصاء لإمكانياته ، وإضافة لطاقتها ، وتفتيح حرية العصر بالمفهوم السالوتري في حدودها القصوى . وهكذا يزداد إشباع هذا الكاتب وتوسع أفقه ، ويوصل بعصر نفاذه ، ويرجع ذاهب في اللحظة نفسها التي يرجعون فيها ذاته ، في عملية شبيهة بجه التي ترمس عند بيرثت بالحرورية التاريخية Gestus . فتعدد اللغات القديمة - كما يقول بارت - يبرز أفاق الأثر ، ويكشف مدى عمق الملكة النقدية في عصرنا ، وفي النهاية يؤسس منطقاً .

ولاشك في أن تراثنا الأدبي يثير من المشكلات والقضايا ما لا يثيرة كاتب مثل راسين بالنسبة إلى المعاصرين ، لبعد الشقة بيننا وبين أسلافنا ، وكثرة ما ملق يتناهم وتراكم عليه على مرّ السنين من خطابات زائدة تحتها ، على نحو يتطلب جهداً شاقاً لتفكيك الخبر عنه وتفتيته .

ولئن لم يكن في تينا إطلاقاً تقديم مشروع لدراسة التراث الشعري ، إننا نجازف ببسط بعض من تراء إطاراً صلحاً لحل هذه الدراسة . وسنعرض الخطوط الكبرى لهذا الإطار دون ترتيب حكم .

دراسة التراث الأدبي تقتضي الانطلاق من فهم لطبيعة العلاقة بين الدال والملول ، فكلن بدأ الملول في الإبداع الأدبي الحديث بعامة مبتدأ عن الدال ، مبنيًا في حبيب كثيفة من الرمز حتى خدا البحث عند بعض الدارسين ضرباً من اللعب ، فاكثروا بدراسة الدوال ، واستخرجوا الدلالة من نظم علاقات الدوال بعضها ببعض ، فالعلاقة بين وجهي العملة - وفق عبارة سوسور - تقوم في المنظور الأدبي القديم بوجه عام على تبعية الملول للدال ، أي أن الدال يعين عند المتلفظ به الملول ويسميه صراحة (وسبق أن عبر

جدلية مجاوزة أبدا لذاتها . وهكذا نميد خلق التراث ونؤسس انشائيته . وغير ما نختم به هذا العرض قول بارت :

الحقيقة ليست جزءا التقه ، إنما وظيفته تكمن في أن يخطئ لفئة

الأكثر حل أكمل وجه ممكن ، وأن يعدل لفئة عصرنا للنظام الشكل لتكون من الضغوط المطلقة والسنة التقليدية التي خلقها عصر الكتاب ، حتى تناسب الآثار السليمة ، ويعد بناء القواعد والضغوط الصائفة للمعنى .



الهوامش :

١ صواب عبارة أي ديب هو : عندما لا تكون واقعية ... إلخ وقد تصرف الكتاب في بقية العبارة . (الصغرى) .

(١) يقول عبد عبد الجباري في مداخلة له عنوانها « التراث ومشكل التلقي » : إن طيمة اللوزيخ هي التي تمجد للبحر (للبحرية في الأدب والعلم الإنسانية - دار نوبل ١٩٨٦ ص ٧١) . لكن للبحر ليس بربا ، فيقدر ما يصنعه موضوعه يصنع هو كذلك موضوعه ، بسبب أنه فعل شك وإجابة عن سؤال . وهذا ما يؤكد أكثر من منظر معنى موضوع التلقي ، وإن كان ذلك بطرق مختلفة . بطلنا عددي الفكرة المذكورة في الكتابات التالية حل سبل المثال : - بارت : « اللغة والحقيقة »

« Critique et verité », ed. Seuil 1966, p. 15.

- تروپوف : « الإنشائية » ص ١٢٣ - ١٦٤ .
- « la poetique » in "qu'est-ce que le structuralisme", Seuil 1986.

وكذلك قال P. Wahl في الكتاب نفسه ، ص ٣٥٧ - ٣٥٩ .
- ليجر : « الأنثروبولوجيا البنوية »

- H. Lefebvre : "l'ideologie structuraliste" ed. Anthropos 1971, p. 18 et suit.

- ميشال شارل : « القراءة العقلية والجمالية »
- M. Charles "La lecture critique et poetique", Avril 1978, P. 129- 152.

(٢) « تسع ملوح بنوي في دراسة الشعر الجاهلي » ، للفرقة ، المجلد ١٩٥ أيار ١٩٧٨ ، ص ٢٨ - ٣٩ (تشير إلى هذا المصدر لاحقا بالرمز « معرفة أ » ، وإجزاه المثال منه ، المشور في المجلد ١٩٦ . من للجنة نفسها ، « معرفة ب » .

(٣) Anthropologie structurelle / le cru et le cuit

(٤) انظر خاصة الفصل الأول (ص ٣٧ - ٣٨) من الجزء الأول ، وقصص الثاني (ص ٧٧ - ٧٨) من الجزء نفسه ، إضافة إلى صفحات أخرى كثيرة ، يسط فيها مفاهيم البنوية في علوم إنسانية غير الأنثروبولوجيا البنوية : "Anthropologie structurelle", Pion 1974

(٥) مرة أ ، ص ٣٢ .

(٦) الأنثروبولوجيا البنوية ، ص ٣٢٢ . يؤكد ستروس في هذا السياق أن أهمية الأسطورة تكمن في مضمونها لا في لغتها التي تتميز بشفايتها وتلبيتها للمعنى المقصود تلبيتها بوضوح . أية ذلك أنه يوسمها ترجيحها إلى لفئة أخرى دون أن تتغف شيئا بلكر من مضمونها ، فيما يبرز ذلك في الشعر ، بسبب أن اللغة له كثيفة ، إضافة إلى أن الأسطورة إنتاج مشترك ، يمكن التصورات المعينة للمجموعة التي أنتجته ، وأنماط تفكيرها ، وطبيعة علاقاتها بالوجود ، فيما يستوي الشعر خلقا فرديا ، يمر عن ذات مبدعه في المثل الأول ، دون أن يعني أنه يتفق أن يمتزج الأسطورة نفس شعري ، وأن يتكسب الشعر مدعى أسطوريا . نقرن إلى هذا فروع أخرى تخص ملازمات التداول ، وترويات التعليم ، ووظائف كلا اللوحين ، وبيوه التغيرات الطارئة على كل منهما .

(٧) شرح معلقة امرئ القيس ، مجلة فصول ، مارس ١٩٨٤ ص ١١٦ كذلك بطلنا قوله في موطن سابق (ص ٩٢) : « إن التلويح في القصيدة تلويح لا يتغير ، في قطعة تتغير لونها مرات عدة . إنه في الحقيقة بيت القصيدة وبطلها غير تلكه للمعنى ، ويقدم موقفا آخر يتفق ما سبق أن أن حرف به الأسطورة والقصيدة أن واحد ، وذلك عندما يقول إن لحظة القصيدة لحظة متكررة أبدا ، وذلك تكون لحظة للمعنى ، ومع ذلك لا يمكن تغير ترتيب وحدتها ما يكسبه صفة اتساعها القالبية للمعنى » . (للفرقة ب ١٩٧٦ ، ص ١٠٣ - ١٠٤) .

(٨) سمينا تارة أخرى « الوحدات الأولية » . (للفرقة أ ، ١٩٧٨ ص ٤٠ - للفرقة ب ١٩٧٨ ص ١٤ - شرح معلقة امرئ القيس ، فصول ، مارس ١٩٨٤ ، ص ٩٣ - ١١٤) .

(٩) للفرقة ب ، ص ١٠٤ .

(١٠) Anthropologie Structurelle p.233.

(١١) يقول في هذا العدد : يعني أن أؤكد وجهة نظر حول الخصبة المحتملة لتسحق الشعر والأسطورة ، تختلف من وجهة نظر ستروس الذي يقول وليس ثمة من نهاية حقيقية للتدخل الأسطوري ، إذ يمكن للتدخل للقصيدة أن تقسم إلى أجزاء أصغر إلى ما لا نهاية . وليست وحدة

من البيت الأول والأخير... من الأهمية ما يوليه الوحدة الدلالية الثانية ، التي تسمح بقية القصيدة ، أي ما يربط كل حشره أبيات ، وذلك لجود الرقعة في إضمار إيقاع أي نواحي كل فقرات ثانية ، تتبين على قاعدة واحدة من وضوح المبرور وفرض المحذور (الخلفه والتجمل ، ص ١٩٣ - ٢١٨) .
(٢٢) "Les catégories du récit érotique", in "communication 8", 1961, p. 135.

(٢٤) انظر للمرة ١ ، ص ٤٩ .
(٢٥) المصدر السابق والصيغة نفسها ؛ يتعرض في مواطن أخرى لمصطلحات دالة على المعنى نفسه ، مثل : ثنائيات سبائية ، وثنائيات لفظية ، وثنائيات داخلية (لولقيت الأولى ، العدد ١١٥٦ ، تشرين الثاني ١٩٨٠ ص ٥٦) .

(٢٦) للمرة ١ ، ص ٥١ .
(٢٧) المصدر السابق ، ص ٤٠ .
(٢٨) نذكر على سبيل المثال لا الحصر إسهام التلميذ على الأبيات التالية من معلنة ليد : ٦٨-٦٧ ، ص ٦٩ .

(٢٩) يسميها ستروين ثلاثة Grosses unités constitutives ، وثلاثة أخرى :
Système axiologique .

(٣٠) للمرة ١ ، ص ٤٨-٤٩ .
(٣١) للمرة ١ ، ص ٤٨-٤٩ .
(٣٢) للمرة ١ ، ص ٤٨-٤٩ .
(٣٣) للمرة ١ ، ص ٤٨-٤٩ .

(٣٤) للمرة ١ ، ص ٤٨-٤٩ .
(٣٥) للمرة ١ ، ص ٤٨-٤٩ .

(٣٦) للمرة ١ ، ص ٤٨-٤٩ .
(٣٧) للمرة ١ ، ص ٤٨-٤٩ .

(٣٨) للمرة ١ ، ص ٤٨-٤٩ .
(٣٩) للمرة ١ ، ص ٤٨-٤٩ .

(٤٠) للمرة ١ ، ص ٤٨-٤٩ .
(٤١) للمرة ١ ، ص ٤٨-٤٩ .

(٤٢) نجد ملاحظات خفيفة نسبياً حول هذا الموضوع في الكتابين التاليين :
- D. Deleuze : "Linguistique et poétique", Librairie Larousse 1973, p.117-150.

- C. K. Orecchioni : "la connotation", 58-86.
Polyvalence-Polysémie-dialogique .

(٤٣) Bonnefoy Lardé : "Entrée avec l'innocence", Paris, éd. Bel- foud 1967, p.87.

(٤٤) للمرة ١ ، ص ٩٠ .
(٤٥) للمرة ١ ، ص ٩٠ .

(٤٦) للمرة ١ ، ص ٩٠ .
(٤٧) نطالما التكرار نفسه على امتداد دراساته الطيفية جميعاً ، مشكلة في صور متعددة منها ، خاصة و الثابت والمصور في كل قصيدة أي لم في مدح المصمم (جديلة الخلفه والتجمل ، ص ٣٣١-٣٣٢-٣٣٣-٣٣٤-٣٣٥) .

وكل ذلك في شرح قصيدة التليان (الأقلام ، عدد ١١ ، آب ١٩٨٠ ص ٣٩-٣٧-٣٦) ، وأب لية وليتان ، (لولقيت الأولى ، العدد ١١٥ ، تشرين الثاني ١٩٨٠ ص ٥٧-٥٨) . ونطالما على امتداد

دراساته صورة قريبة من الصور السبائية ، تتنوع على جميع الشيء وتبقيه جاعلاً على سبيل المثال أي علم سابقاً للمرسلين الذين ركزوا على مبدأ موسوم عنهم بالشئ في الآخر : l'un dans l'autre ، وأبو بديع هنا

يتلقى نفسه ؛ إذ سبق أن استخلص المظهر نفسه في الشعر الجاهلي ولا أحد على ذلك - إضافة إلى ما كنا تعرضنا له - من الفترة التالية للرواية

في معرض تأليفه على مجرد كلمة « مصرع » في معلنة ليد : « هل يمكننا تلقى العين المخفية بالشعر دون أن تكون مزجاً بأصداء مصرع بأصداء »
المرت ؟ في هذا المحذور الدائم للمحنة في الموت والمرت في المحبة ؛ في هذا

الأسطورة أبداً أكثر من وحدة انجالية استقلالية ، في حين أننا نعتقد بأن عدداً كبيراً من المصنفات تمتلك وحدة معينة تبقى لتتبدل عبر عمليات تحليل تختلف درجاتها ، (مصرعة ١ ، ص ٣٦) .

(١٢) في المرة الشعرية . (لولقيت ، عدد ٢٧ ربيع ١٩٧٤ ، ص ١٧-٥٦) . ويرى في فصل آخر عن ذاته « في بنية المصنوع

الشعري : حارس الانقسام » (اللغة الجديدة ، عدد ١٩-١٩٨٣ ، ص ٦٦-٦٧) على مفهوم أنشئ مفارقة منذ استعمل السرايوني إلى

حدوده القصيدة ، ولعله أن الصورة تتنوع على التلايف بين الشيء وتبقيه ، وأن وظيفته تكمن في راب المصنوع ، وراق ماقتض من الذات . وفي مقال آخر عن ذاته « بحث في الشعرية » (لولقيت عدد ٤٦ ، ربيع ١٩٨٣ ، ص ٥٨-١١٣) يرد بوجه عام الأفكار نفسها ، مع مزيد

من الإحاطة على الجانب الوجداني . وتلخص ذلك في قوله : « وأنا أؤمن بأن الشعرية هي جوهرية تخرج في النهاية دوراً في العالم ، واعتراق قشرته إلى لب التلايف الحاد ، التي تنسج نفسها في حسنة وسدده ، والتي تنسج الوجود الإنساني طيفه القصيدة الصميلة : مسحة الإزالة وحب الموت » .

(١٣) جديلة الخلفه والتجمل ؛ « دراسة بنية في الشعر » ، بيروت ، دار العلم للملايين ، ١٩٧٩ ، ص ١٠٠ .

(١٤) انظر على سبيل المثال ص ١٦٦ من المصدر السابق .
(١٥) أما ما يستعمله أي جيب فهو معلنة أن النسق ينبع من تأثير قواعد معينة في جسد النص ، تتكرر عدداً من المرات ، ثم تتصل وتكتفي . (المصدر السابق) (ص ١٠٩) .

(١٦) يقرر استناداً إلى قراءة شملت - فيما يذكر - المصنفات للغة أن هذه المصنفات تميزها بآليات يشكّلان ما يسميه « ثنائية خفية » من التلايف الجديلة . التبار الأول يسميه بـ « تبار الجهد الواحد » ويعدّه قوله : « وهو تبار ينطلق من الذات في مسلو لا يتغير ، جسداً اقتضوا انفعالاً لا زناً »

وعباراً من السيطرة ، أما الثاني فهو تبار متعدد الأبعاد ، أو هو - بالأحرى - نقطة التقاء ومصب الروافد للمصنوع تأثيرات توليد . ويكتسب التلايف البشري هذا النمط في سياق زمني يحل عملية خلق للعمليات المتكاسية .

وتحقيق التوازن بين الأبعاد . ويسوق أمثلة جسيمة لكل التباين ، فيلجج المجاهد وشرح الحب ويصفي قصائد الحمر والرقص والوصف في

الأول ، فيما تنظم معلنة ليد ومعلقة امرئ القيس في التبار الثاني . ثم يستمر في تصنيفه لجعل التبار الأول منقسماً إلى قسمين ، يسمى الأول

منها « بنية وحدة الشعرية » ، والثاني « بنية متعددة الشرائع » (للمرة ١ ، ص ٣٢) ، يميز البنية الأولى بنهاج الزمن منها ، والثانية بتعدد

أبعادها ، إذ يتراوح فيها الاحتفاء بالمحنة ، ويتنوع مع إحسان ما يرى يستعمل الموت والطبيعة اللامائية للمحنة نفسها .

(١٧) من ذلك تحليله للمصنفات من حيث إنها « تشكل بنية واحدة تحتاج إلى تحليل ووصف باعتبارها كياناً واحداً وكلاً متوازناً » (شرح معلنة امرئ القيس ، ص ١٩٨٤ ، ص ٩٣) .

(١٨) « في مسائل في الإشعاع » .
Jakobson . "Huit questions de poétique", éd. Seuil 1977, p.163-188.

(١٩) من ذلك تقسيمه لمعلقة ليد بقوله : « تستعمل القصيدة بوصف الديار الدافئة في من ، ثم تنسج صورة للنساء الرحلات . بعد ذلك يثير الشاعر إلى توتر العلاقة بينه وبين عيوبه ، ويقول إنه موسوم علاقته بها ويرسل على ثقافته . وتكون هذه الانطلاقة إلى تطوير وصف للمحنة ، إلا أن الوصف ليس فوتوغرافياً ... » (مصرعة ١ ، ص ٣٧) .

(٢٠) المصدر السابق ، ص ٣٨ .
(٢١) نكتفي بالإحاطة على مثال تقسيمه جزءاً من معلقة امرئ القيس (قصور ، مارس ١٩٨٤ ، ص ١١٤) .

(٢٢) من مظاهر التنصت في التقسيم عند جملته قصيدة أي نواحي ، التليان ، مستعملة شطرين وقت ثنائية باعثة للحضور في ثنائية الأضلال والحضور . وما يثير العجب أنه يرى الوحدة الأولى - التي لا تطالما إلا في شطر واحد

- M. Riffaterre: "Essai de stylistique structurale", Flammarion, (٦٥) 307-365.
- Deleuze: "les chats; une confrontation de methodes", (٦٦) Maruor PVF 1980.
- (٦٧) "البقي اللحنية"، ص ٣٤٧-٣٥٣. يمكن أن نضم إلى هؤلاء أسماء دارسين آخرين اهتموا بالقصيدة نفسها، منهم
- Peters, Pellegrin, M Gouze, Adam: Poétique, no. 9-12-37.
- (٦٨) "في المحتويات التجنيدية للمعلقات"، الموقب الأدبي، العدد ٦٣ تموز ١٩٧٦ ص ٥-٣٤، و تحليل معلقة امرئ القيس، (المعرفة، عدد ١٦٣ و ١٦٤).
- (٦٩) "وحدة الموضوع في القصيدة الجدلالية"، الموصل ١٩٧٤.
- (٧٠) "و التحليل الدرامي للأبطال"، فصول، مارس ١٩٨٤ ص ١٦٥-١٧٧. وأول هؤلاء دراسة الحفاد "ابن الرومي حياته من شعره"، بيروت، دار الكتب العربي ١٩٦٨، و دراسة عبد التبري "نفسه أين نواس"، طبعة القاهرة، مكتبة الحنايني ١٩٧٠.
- (٧١) دار التنوير للطباعة والنشر ١٩٨٥ ص ١٧٥-٢٤٤.
- (٧٢) جدلية الحفاد ... ص ١٦.
- (٧٣) منها دراسة ملتر "البراهين الأسنية".
- J.C Milner: "Arguments linguistiques", Nane 1973.
- (٧٤) "الوزن والاشهرات في الشعر".
- N. Ruwet: "Parallelisme et deviations en poésie", in "Langue discours, société", Seuil 1973 p. 307-351.
- "Essais critiques", Seuil 1974 p. 257.
- (٧٥) "محولات نقدية".

- لزوج الربع للخبزين، يكتسب التعبير ذوقاً الكتلة. (معرفة ب ص ٧٤).
- (٤٨) جدلية الحفاد والتجلى، ص ٢٥٢.
- (٤٩) شرح معلقة امرئ القيس - فصول، مارس ١٩٨٤ ص ١٠٠.
- (٥٠) المصنوع السابق، ص ١٠٤.
- (٥١) للمرة أ - ص ٤٣، وكذلك شرح امرئ القيس، ص ١٠٥.
- (٥٢) وهو عنوان لرواية لفولكر Foulkner في متنها التحليل للمير من القائل الزجوي.
- (٥٣) شرح معلقة امرئ القيس ص ١٠٥.
- (٥٤) كمال عبد اللطيف، لتشكليات التبايع، نوفال ١٩٨٧ ص ٥٩.
- (٥٥) شرح معلقة امرئ القيس ص ١٠٧.
- (٥٦) نفسه ١١٠.
- (٥٧) نفسه ص ١٠٩.
- (٥٨) جدلية الحفاد ص ٢٢٣.
- (٥٩) البقي اللحنية والحلق التثاقلي.
- "Structures mentales et création culturelle", ed. Anthropos, p.12 et suit.
- (٦٠) القيد والحقيقة، ص ٧٢.
- (٦١) Ch. Moser: "l'inconscient dans l'oeuvre et la vie de J. Racine", ed. Ophrys 1957.
- "le diex caché", Gallimard 1953.
- "Sur Racine" Seuil Coll. Pierre vives 1963.
- R. Picaud: "Nouvelle critique ou nouvelle imposture", Paris, coll. "liberté 1965.

فصول

البنوية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب

محمد خرمش

يمكن القول بأن الدراسات الأدبية في المغرب تمر بمرحلة تجريبية ساخنة ، وأن المثاقفة التقليدية تلعب دوراً حاسماً فيها . وقد تتطلع المغاربة إلى مزيج يجمع بين تقديم المضامين الاجتاجية التي تلزمهم الطقسية التاريخية يحسبها وتقديرها ، واحترام الخصوصية الأدبية التي لا يرضى الفكر النقدي من إغفالها ، ولا يرتاح إلا بالمفروض فيها وحلوله تين طبيعتها ومقوماتها . وقد خيل إليهم أنهم وجدوا ضاللتهم في « البنية التكوينية » كما طورها د. جولدمان ، فحاولوا استيعاب أهم مقولاتها ، وحاولوا كذلك توظيفها في بعض أبحاثهم التي ليست بالكثيرة الغزيرة ، لكن أكثرها ذو طابع أكاديمي يستحق كل اهتمام .

الإنتاج النقدي عند مندور في حركة التفاعلات الاجتاجية والثقافية
بمصر ، قد استطاع أن يدرك نوعية تلك الإنتاج ويحدد مكانته في إشكالية النقد الأدبي العربي الحديث . إنه حرص على تسجيل الترابط الوثيق بين الفكر النقدي المتدور وروية بعض الجاهات أو التيارات التي أكرته ، ولكن ليس على أساس « تماثل » البنات كما في نظر جولدمان ، بل على أساس وجود ما يسميه « اللاوعي الثقافي » *l'inconscient culturel* ، وهو مصطلح يريد أن يلطم به البنية التكوينية ؛ وقد أخذ من الباحث الفرنسي « بيرويرديو » الذي يفهم بأنه حيلة منظومات التفكير التي تؤثر على الكاتب وتحدد أدوات التصور والتحليل والتعبير لديه . وقد يستمد منه في مشروعه الإبداعي شيئاً كثيراً ؛ وما يفسر لنا مصدر ذلك التأثير هو التحليل الدقيق للحل الثقافي في مظهره المشتركة ، وفي عناصره الخاصة بكل منتج^(١) . ومع ذلك فهو يستعين في توضيح اللاوعي الثقافي عند مندور بمفهوم « رؤية العالم » للجولدمان ، حيث يؤكد أن ثقافته قد انجذبت بعد حروته من فرنسا إلى « التيلور حبر رؤية للعالم » مرتبطة بالبنات البنية . وقد أثار برافاً « ولي فته مفهوم التفسير عند جولدمان » إلى أن « بيرويرديو » حيناً أراد دراسة الحل الثقافي بفرنسا في القرن التاسع عشر ، قد عمد إلى تحليل وضعية

لقد أعد محمد براءة مثلاً رسالة جامعية حول « محمد مندور وتطور النقد العربي » ، وصرح في بدايتها أنه يحسد المنتج البنيوي التكويني ، لأن ميزته « تتمثل - فضلاً عن مرونته المفهومية - في الأهمية القصوى التي يعطيها للتاريخ بمفهومه الواسع والممتد »^(٢) . وقد رأى أنه مدفوع إلى ذلك الاختيار لأن معظم الدراسات السابقة مطبوع بنوع من التقديس للمجتمع العربي وثقافته ؛ ولذلك « فإن الصادر عن مزيج تاريخي جليل ، مرتبط بالقرى الاجتاجية وصراعاتها وانكاساتها الأدبية والفنية » من شأنه أن يسهم في تخليص دراساتها من حالات التقديس والتبرير القائم على أحكام مسبقة^(٣) . إنه يحنى هذا المنتج إذ لا يحق حداً من الموضوعية أو « الوضعية » في دراسته ، وليجد في إجراءاته التاريخية والاجتاجية فرصة لتعميق الوعي بمشكلات متجزة في ثقافتنا . ولذلك فهو لا يقصد إلى الاهتمام بذات « مندور » أو بنسبته ، وإنما يريد - على غرار جولدمان - أن « يفهم » كتابته وأن « يفسرها » في إطار التحولات الثقافية والسياسية ، وفي نطاق مؤسستها وإلهام « داخل الحقل الأدبي » المرتبط بدوره بحقل السلطة ؛ باختياره خاضعاً لتكوينات اجتاجية طبقية ، تلعب الدور الأساسي في تحديد الإجهات والاختيارات^(٤) . ويعتقد براءة أنه يلماج مسيرة

و يستعمل مفهومًا تبسليًا للتطوير والسياسات التاريخية ؛ وبدل أن يصبح النقد الإيديولوجي «أداة لقرص وتقوم الإيديولوجيات المتجالية» ؛ أصبح عنه «وسيلة لبث شعارات عهد جديد ، وللدفاع عن الأيديولوجيات القومية ، للامتنان لمرحلة البناء الاشتراكي»^(١٧) . ويبدل الرؤية بفعل متطور جميع مجالات الثقافة والأدب والمشكلات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية . ولذلك يتحدث براءة - ومن يمين ما في ذهنه من مفاهيم البنية التكوينية ، مفهوم البنيات الذهنية والإنتاج الثقافي - عن وجود تكامل بين البنيات الاجتماعية في مصر كما أروضها ، والتكوين الثقافي والإيديولوجي لمنور بعد عودته من أوروبا^(١٨) . ويصل في نهاية اللطف إلى الجهود النظرية لـ محمد مندور فيربطها أيضًا برؤيته إلى العالم ، حيث تنقل عمارته التقليدية بتوجهاته الإيديولوجية ، فتجاوز عنه للعالم الأدبية والإيديولوجية ، ولكن في انتقائية واسعة ، تحمل النقد الأدبي من بين المكونات لروية براجانية تصطلع بجملة «العالم» / الدواعي / الوحي طليعة وطنية قومية ، وتسهم في «تجسيد» التفكير الإيديولوجي السائد خلال حقبة تاريخية معينة .

ويمكن القول بأن براءة قد وفق في استخلاص كثير من البنيات والأليات التي أطرت مسار الإنتاج الفكري والثقافي عند مندور . فهو من وجهة نظر بنية تكوينية قد أنجز عملية «تفسير» راعية ، ولكنه لم يعاد ولم ينطلق أساسًا من عملية «الفهم» التي هي مرحلة إجرائية أساسية في المنهج ، أي من التحليل الداخلي للإنتاج ، واستخلاص بنياته الدالة منه وحده أولًا . وعليه تجوز للملاحظة بأن براءة قد حاول تطعيم «البنية التكوينية» بمفاهيم إيديولوجية وسوسولوجية ، مثل الأدلية والثقافة والوحي الطليعي والثقافة العضوي وغيرها ، كما تجر الإشارة إلى ريادة في تطبيق هذا المنهج ، وفي تعيد الطرق للمحاولات التي تلت في ذلك .

ولعل فهمه لقنوات البنية التكوينية يزداد جلاء من خلال بعض كتابته عن الفن الروائي ، حيث يأخذ الحليث من المنهج نسلاً كبيراً من اعتباطه ، وسيت يملأ من اقتناعه بفعلية المنهج البنوي التكويني ، وعن فهمه وتصوره لمنظومة هذا المنهج ؛ إذ إنه يتبع - في نظره - الربط بين الإبداع الأدبي والنظرية التاريخية والاجتماعية ، ويستب الدراسة إطلاقة الأحكام واعتد المضمون وحده ، كما يفرض الاهتمام بعالم الأدب التحليل الذي يحل من خلاله المبدعون إيجاد نسق مؤلف للوحي الجمعي كائنًا ومكتما . وهو أيضًا يربط بنية الأدب (القصة مثلاً) ببنية المجتمع التي تعمل فيها عوامل الاقتصاد وعلاقات الإنتاج ، ويستكن عناصر البناء الفني (شكلاً ومضموناً) في التحلها مع عناصر التركيب المجتمعي^(١٩) .

إن المقاهيم التي يمكن استخلاصها من هذا المنظور ومن جمل دراساته السابقة عموماً تنصب بالأساس على النص الأدبي والروائي منه خاصة ، في تبينه السقل وفي تجلته لروية العالم ، وفي تناظر بنيته للتكون مع البنيات الاجتماعية لتشكيلة . وبما أننا في مجال

التفكير والثقافتين داخل بنية الطليعة الحاكمة ، وتحليل بنيات العلاقات الموضوعية للوضعية التي توجد فيها الفئات المتناقضة حل الشرعية الثقافية أو الفنية داخل الحقل الثقافي ، وإلى بناء الوصف الخارجي للعلاقات بوصفه منظومة للإشكالات الاجتماعية للناحية التي تشكل البنى المرئية والموحد لمجموع الممارسات والإيديولوجيات^(٢٠) . وتلك هي المراحل التي اتبها هو في محاولة رسم ملاح الحقل الأدبي في مصر من ١٩٣٦ إلى ١٩٥٢ ، حيث عمل على ربط تلك الملاح بحقل السلطة ، وبالمظاهر الطليعية الحرجية ، وعلى إيجاد مندور الثقاف في بنية أوسع وأشمل . وقد استعمل مفهوم «الوحي الممكن» كما قال به لوكاتش ، ليرلاط التطلمات الشعبية المجاوزة للأحزاب ، علة «الوحي الكائن» في الثلاثينيات ، ويين أن العلاقات الموضوعية بين المثقفين تمثلت في الجدل الذي كان بين البنيات للتصدة لمختلف الفئات والمناير ، وأن مندور كان في ذلك التسج الاجتماعي فونج و الثقاف المضري^(٢١) الذي اضطلع بجملة تحقيق «تجاس» الوحي الطليعي^(٢٢) . إن الكتابات الاجتماعية والسياسية لمنور - يقول براءة - ومواقفه خلال الفترة الفاصلة بين ١٩٤٤ و ١٩٥٢ ، تمكس «الوحي الممكن» حركة وطنية سياسية مركزة على تحالف واسع بين شرائح من الطبقات^(٢٣) . هذا الوحي الذي ظل دائماً يتبلور من خلال السؤال الكبير : «كيف تستمر الأمور في مصر ؟»^(٢٤) . وقد كان الرحان التاريخي يتمثل في إيجاد جواب له ، ومن ثم في تمييز الوحي الممكن ، الذي يسمح للحركة الوطنية - الاجتماعية بإرساء معالم تفكير متحرر ، والذي يصعد السيل أمام المرحلة «القومية» Nationalitaire . - على حد تمييز مكسيم روداتسون .

وفيما يتعلق بالكتابات النقدية فإن براءة يأخذ على مندور فصله بين ما هو سياسي وما هو ثقافي ؛ ولذلك تعلمت هذه الأبعاد التركيبية ، ولا يتقدم كثيراً في إعادة صياغة الإشكالية الثقافية / النقدية ؛ وهي ملاحظة انتكاسية من حيث الإجراء المنهجي التكويني ، الذي لا يعترف إلا بـ «التأثير» في البنيات مهما تمتعت صياغاتها وأشكال التعبير عنها . ويراعة نفسه قد ختم فصله بسؤال مهم يقول فيه : «هل العلاقات العضوية مع المجتمع ، ومع الحقل الثقافي ، تتوقف على إيراته وحدها ؟»^(٢٥) . أما عن «النقد الإيديولوجي» فإن براءة يربطه كذلك بما سمي «السياق إلى الأدبية» في مصر الخمسينيات والستينيات ، ويلاحظ ضعف التصور الإيديولوجي عند مندور ؛ وهو لذلك يحكم بأن الخلاصة التي انتهى إليها في «النقد المنهجي» تستجيب لمثل شخصي أكثر مما هي حصيلة فحص مثلاً للمعطيات الثقافية والتاريخية التي شرطت تطور النقد المعرف القديم^(٢٦) . ومع ذلك فيجهد براءة في استخلاص «روية» مندور وعلاوة تحليل عناصرها ومفاهيمها ، فيكتشف مسلمتين في تفكيره ، تقوم أولاهما على الانتقاص بإمكانية التطور برغم الضعف الذي يطبع للمفكر والحاضر ؛ وتقوم الثانية على المائلة واحتذاء النماذج المتقدمة ، ولاسيما في مجال العلوم والفتيات . وهذا ما جعله يقول بالتجديد الأدبي المتخرج ،

وفي مقدمة الدراسة التي أعدها «سيد علوش» أيضا عن «الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي» يصرح هو كذلك بأنه قد وقع اختياره على البنية التكوينية منهجا لبحث روايات جولدمان دورا مهما فيه، ويرى أنه يسبح «بالتأيم بنوع من المقابلة الموجودة بين البنيات الفوقية والبنيات السفلية» بين اللحظة التاريخية واللحظة الروائية؛ وأخيرا بين بنية الحديث الروائي والإيديولوجيات الثلاثة^(١٩). وإذا فهناك — رغم التهور أو الشك الذي تشجعه عبارة «بنوع من» — اعتراف بوجود «مقابلة» أو «تناظر» بين بنيات الإنتاج وبنيات المجتمع، أو بين الخطاب الروائي والخطاب الإيديولوجي؛ وهي خطوة على كل حال في الاقتراب من مفهوم «التناظر» أو «التأيل» في البنية التكوينية، التي لا تعترف بالتقابل بين البنيات، بل بالتأيل الذي يتيح الانتماء وتبادل التوضيح والتفسير بين البنى؛ لأن «الحقيقة الجزئية في التفكير الجليل لا تأخذ دلائلها الصحيحة إلا بمكانها في المجموع، كما أن المجموع لا يمكنه أن يعرف إلا بالتقدم في معرفة الحقائق الجزئية»^(٢٠).

وأهم مصطلحات البنية التكوينية التي يتعامل معها علوش هي «الوعي الواقعي» و «الوعي الحاشي» و «الوعي الممكن»، ورغم أنه لا يقدم تعريفات لهذه المصطلحات، ولا يحدد مفاهيمها، ولكنه يتحدث عن الوعي الواقعي بوصفه الصورة التي تكونت في أذهان المغاربة (للمغرب العربي) عن المستعمر الفرنسي، وتسلهم ببعض المماريات في ظله، وعجولة تبريرها، أو ربما التألف معها، وهو وعي أفسرده — في نظره — المد الإمبريالي، وانتشار بعض النظريات التوسعية التوسعية، الشيء الذي أدى إلى ابتهاج المحكومين بهذه الفرى العظيمة وتشويههم. و«هي» — كما يقول — بذاجة الإنسان للتسلخ عن منطق الأشياء والمفاهيم»^(٢١). ويقوم هذا الوعي — في نظر علوش — على الإحساس بالعجز وينوع من مركب النقص تجاه قوة الاستعمار وحيله، وظهره بمظهر المتقدم حامل مشعل الرقى، ورغم أنه لا يغير حياة المواطن إلا ليستقله أو ليلسه ما عنده. وتُجمل الرواية المغاربة لهذا الوعي هو في الحقيقة توظيف لوعي الكاتب الذي يريد أن يكون وسيطا بين المجموع التي عانت من ويلات الاستعمار، والطبقة التي سادت مع إيديولوجيتها بعد الاستعمار^(٢٢). وهذا التقدير فيه غلط بين مفاهيم الوعي كما حددها جولدمان؛ لأن الوعي الذي لا يتطابق مع الواقع الفعلية هو أدخل بالأحرى في الوعي الخيالي أو الحاشي منه في الوعي القائم.

ولعل هذا الإشكال ناتج — عند علوش — من علم أصله بالتمييز الذي تقول به البنية التكوينية بين الخطاب الروائي والخطاب التاريخي. ونتيجة لذلك فإنه يمد الرواية المغاربة قاصرة عن التأريخ، و«يألتل عن الوعي الواقعي الذي يكون الميدان الحصب الذي اختارته هذه الكتابات الراضة تحت مفاهيم حرارية خاصة»^(٢٣)، والتي لم تستطع — في نظره — أن تحق النتائج المطلوبة من توظيف الوعي الواقعي بما هو مستوى من الوعى الفنى .

التصور المنهجي فقط، فلنا نشير إلى بعض توظيفه لتلك المفاهيم، حيث ينطلق من حسيان النص الروائي بناء مستقلا يبنى التعامل معه في داخله أولا، ثم في التحمل مع البنيات الاجتماعية بعد ذلك، فيعمد إلى تحليل عناصره التشكيلية (السرد — الشخصيات — الفضاء .. الخ)، وإلى استخلاص مضمونها الاجتماعي ودلائلها الوظيفية، وبذلك تكون الرواية عنده بنية دالة في مجموعها، وذات كيان له طابع النوعي المتميز^(٢٤).

ودلالة ذلك الكيان تتأتى من درجة تمثله لرؤية العالم، أي «المجموع المطلقات والأحاسيس والأفكار التي تولدت بين أعضاء المجموعة أو الطبقة، وتحمّلها في تناقض مع الفئات الأخرى» (تعريف جولدمان نفسه). على أن يراد به — وهو يتفق هذا المفهوم — عن انتقاصه منهجيا «بفعالية للرابطة بين الإطار العام للبنية التكوينية والمصطلحات الإعرابية المستخلصة من دراسات شاعرية الخطاب الروائي»^(٢٥)، وخاصة كما هي منجزة عند «مخائيل باختين»، فتكون «رؤية العالم» آنذاك مرتبطة «بالشكل الذي يناسب المضمون»، وتغسطة داخل بنية مركبة، تتفرع على شخوص وأفعال وعلاقات ولغات، وتبر — على مستوى التمثيل — عن إشكالية «البنى السوسولوجية» وما تفرزه من وعي يبلور هذه الرؤية ويميزها^(٢٦)، ولذلك فالوعي الكائن الذي هو نتيجة انحرافات مختلفة في الواقع التجريبي، والوعي الممكن الذي تحول تلك الانحرافات دون تحقيقه، والذي يقترب من مطابقة الواقع الصحيحة، مصطلحان مهمان في إجراءات البنية التكوينية كما يريدها، وفي طبيعتها وطبيعة العلاقة بينهما تكمن طبيعة «الرؤية إلى العالم»، بمعنى أنها قد تجاوز صوت الكاتب أو رؤيته، التي تشكل جزءا من الوعي الجليبي وتبلور، كما يقول جولدمان، إلى نوع من تعدد الأصوات الإيديولوجية داخل الرؤية، كما هو الشأن عند مخائيل باختين.

وفيما يتعلق بمفهوم التكوينية، أو تناظر البنيات في عالم الرواية وفي الواقع التجريبي كما يرى جولدمان، فإن يرادة يحد أحيانا من تكوينية جولدمان، ويقربه من الانتمائية، حين يرى في «الرواية عللا مأساوية للقيم والعلاقات القائمة في مجتمع الكاتب»، ولكنه يحاول تمثله حينما يشير إلى التحليلات التي تربط البنية القصصية بالبنيات المجتمعية، التي تحاول استكناه العناصر الأساسية للكونة لمعاملات الشكل بالمضمون والتزكيب الفنى والتزكيب المجتمعي^(٢٧). ولذلك يظل هذا المفهوم فارقا في كتاباته وفي دراساته، ولا يرقى إلى حركية البنيات الضامنة والمضمومة كما تبحث عنها البنية التكوينية في جدلية الفهم والتفسير.

وهكذا، وبما أن يرادة ينزع إلى كسر الحدود بين النماذج المعاصرة، ويستفيد مثلا من إنجازات البنية الشكلية، ومن شعرية الخطاب الروائي، فإن مفاهيم البنية التكوينية — وهي المنطلق الأساس — تتسم عنه بنوع من الاضطراب أو التلون الذي قد يمدد خللته في نسخها العلم، ويجعل من الصعب تطبيقها تطبيقا تاما ومشتملا.

المتريص . ولكنه لا يرقى إلى مفهوم « رؤية العالم » ؛ لأنه يتنظم في إطار « تنافس حر »، بحث الأفراد على التناطح لمواجهة وضعية جنينية »، حيث « يصبح الإخلاص فردياً ، والبحث فردياً ، وحتى الأمل فهو فردى »^(٣٦) ، وليس في إطار تكامل بنائى جامع ومتآلف .

وهذه الأنواع أو المستويات من الوعي متشعب بعضها عن بعض في منظور علوش ، وغارقة في وهم التخلي (الإبداعي) الذى يظن أنه أولى بالدهم الحقيقى لسلطة التاريخ والإيديولوجيا الصحيحة . وهكذا يكون سعيد علوش أكثر تعاملًا مع البنية التكوينية ، أو بالأحرى مع الاجتياحية الجدلية في بعض أطروحاتها « اللوكاتسية » ، وفي جوانب محدودة من إشكالية العلاقة بين الرواية والتاريخ ، ومن إشكالية الرواية بما هي إيديولوجيا أو بما هي حلقة لنوع من الوعي تمحده البنية التكوينية أصلاً في نطاق مفهوم رؤية العالم ، المتبلورة ضمن جدلية العملية التاريخية والاجتياحية . وإذا كان علوش يلاحظ أن البنية التكوينية في النقد المغارب آنذاك « لا تفرس بالفعل على الأعمال الرواية إلا على مستوى تجريبي أو بطريقة اقتباسية وانتقائية »^(٣٧) ، فإنها ملاحظة تصدق عليه أولاً ، لأنه بالإضافة إلى التمسك على بعض مصطلحات هذا المنهج ، يتعامل معها بغير الفهم الذى وضعت له ، ويرجعها صفًا في اتجاه نيت الذى عبر عنها بدماء في « المقابلة » فقط ، والمقابلة بين ما يسميه البنية الفوقية ولعله يقصد الرواية والبنية السفلية ، وقد يقصد بها المجتمع . وهو يعترف بهذا القصور المنهجي حيناً يؤكد أن عمله « تركيزي وتكويني في متلف » وهو يهدف بهذا إلى رسم حدود وعي روائى للغرب العرب ، أكثر عما يحلل عناصره التى تتطلب عملاً جامعاً ، ورؤية عضوية ، بعيداً عن الأحكام القيمة^(٣٨) . وأهم وأول ما تعتمد البنية التكوينية هو تحليل العناصر ، والدراسة العضوية للبنى التكوينية المتألفة في الأعمال الإبداعية ، سيما وهى تصدر عن اللعبة الجدلية بما هي عملية نظرية ينهى أن يقتنع بها أولاً من يريد استخدام هذا المنهج . ونشير أيضاً إلى ندرة الإحالات ، في ثانيا دراسة علوش ، على المؤلفات المرجعية الأساسية في البنية التكوينية ، ولأسياس مؤلفات جولدمان ، ومن ثم إلى قلة النصوص والاستشهادات أو استدلاليات ، التى تمجد المفاهيم وتؤطر « الوعي » الثقلى / اللبجى لدى الدارس نفسه . ومن ثم يمكن أن نخلس إلى القول بأن التصور المنهجي في الدراسة لم يكن وفيًا للاختيار المعلن عنه في البداية ، ولم يكن في مستوى مفتحياته الإدراكية والإجرائية أيضاً .

وقد بدأ محمد بنيس دراسة عن « ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب » ، نصر في العنوان على أنها « مقاربة ببنوية تكوينية » ، وأشار في المقدمة إلى أن اختياره لهذا المنهج كان بدافع الرغبة في قراءة النصوص الشعرية قراءة أدائية وعلمية ، وقراءة اجتياحية تاريخية ، على أساس أن للنص الأدبى وظيفة اجتياحية بالإضافة إلى وظيفته الجمالية .

ويحدث علوش في مجال تحديد الوعي الواقع في هذه الرواية عن توظيفها لفكر السلفية بما هي حركة إصلاح ، ولكنه لا يطرح ذلك بوضعه مكوناً من مكونات هذا الوعي ، أو بوصفه تفسيراً لرؤية العالم التى تتضمنها ، ولوهل لكان مجراً على أن يدين ويحترم مفهوم الوعي الكائن والممكن كما يجدهما جولدمان ، لكنه يقتصر على ملاحظة نوع من التآلف في الرواية بين الإشكالية الروحية والوعي الواقع كما يفهمه هو في خط بحثه عن الإيديولوجيا التى تتأسس عليها تلك الرواية ، واتى فجأة الروائى في ظنه « يجس نفسه باللفظى متوهاً بذلك تحقيق موضوعية وهى وطنى »^(٣٩) .

أما الوعي الخاطئ ، أو الوعي الفاسد ، فيفهمه علوش على أنه التناقض الحاصل بين استنطاق التاريخ بقصد تغليب الدلائل على الموضوعى ، والحقيقة التاريخية التى تريد أن تعلن عن نفسها في صيغة رواية متحمسة بالموضوعى واللفظى . وأحد عجالات هذا الوعي في تفسيره هو « الرؤية » التى ترتبط بالاختيار الإيديولوجى ، فتجمل من الصعب الاعتراف بأصل الروائى الذى يتخذ من التاريخ موضوعاً له . وهى رؤية مباشرة وفردية ، كالتى يحاول استخلاصها من « شهادت » أسد الروائين اللذين درسهم^(٤٠) . وليس لهذه الشهادة كبر صلة بمفهوم « رؤية العالم » الجولدمانى ، ولكنه يوظفها لتفسير الوعي الفاسد الذى لا تتألف قيمه ، ولا يتبع إلا أحداثاً معزولة عن منطق التاريخ ، وتتألف في تبرير الجزئيات التجسيلية عن طريق المقابلة السببية بين ماضى متجعب وحاضر متدفع . ولئى بناء هذا النوع من الوعي تشترق جمالية الرواية للمغربية داخل إيديولوجيا يعلب فيها السيسى والتخوى دور المكيك والحاجز للمتمم في الرؤية وفى الوعى التاريخى التالى مع لاد السيسى أكثر من لاد الثقافى .

يرى علوش أن الوعي الممكن يطلق في رواية المغرب العرب من وعى مرضوى ، ومن جمالية منطقية في البناء الروائى ، ودون أن تكون هناك قطعية لإيديولوجية بين للماضى الصحيح والحاضر التزى^(٤١) . وهو فهم قد يكون صائباً بقياس الإيديولوجيا وفلسفة التاريخ ، ولكنه يهمل إمكانيّة التعديل في الواقع المفروض بقصد تحقيق المصالحة التى تتربعاها المجموعة الاجتياحية ، كما هي في التحديد الجولدمانى لهذا المفهوم . وعند علوش أيضاً أن الوعي الممكن بنية تفاضلية ، تستدعى مواجهة سائرة إشكالية الواقع مع مصطلح التاريخ^(٤٢) ، ولذلك يصبح الحطاب الروائى الذى ينتهله تشبهاً بالولادة التى تستدل الكفة في العلاقات الاجتياحية ، كما في رواية « الزوال » للكتّاب الجزائى الطاهر وطر ، التى يؤكد فيها الحديث السخرى على عقلية منغلقة ، توهم بإيديولوجيا صحيحة ، ولكنه يتم عن تناقضات كائنة قد تتجبر بين حين وآخر ، وفيها يصدق مفهوم الوعي الممكن الذى يمارسه ذلك الحطاب^(٤٣) . ومن جهة أخرى يطرح علوش مجال الوعي الممكن رديفاً علفيا لجمال الوعى الشقى الذى يفضح مأساوية القيم للعلة في المجتمع المغارب ، الذى سدت في وجهه أبواب التاريخ ، فيقوم البحث عن الحقيقى في المأساوى شهادة إثبات على ذلك الوعى الممكن

تكونها ، وفي المرحلة الثانية بنويًا تكوينيًا أو اجتماعيًا جديدًا ، يتم بطبيعة النص الاجتماعي ، ويبحث من دلالاتها الوظيفية . ولعل المظهر الاجتماعي التقليدي غالب عنده من القهيم البنيوي عكاساً لأصل تكون النص الإبداعي ، ولذلك يؤكد « أن النص عكاساً لإبداعية اللغة تمت وفق قوانين خاصة ، أدبياً واجتماعياً وتاريخياً » ، وإن كان لا يفصل القول في هذه القوانين^(٣٢) . وقد دفعه هذا التلخيص للميجي إلى نوع من الفصل بين الجدلية العامة ، التي تقود النص من الخارج ، والجدلية الخاصة ، التي تقود قوانينه الداخلية ، ونفس علم الكتابة ، متناسياً في ذلك نظرية جولدمان في أن كل تبين داخل هو ضرورة في التشكل نحو درجة عالية من التجانس والتألف في بلورة رؤيته للعالم تمثل وعي المجموعة الاجتماعية التي هي الذات الفاعلة جديلاً ، والبدع الحقيقي في نهاية المطاف . ولعل بنيس قد أراد برصه على خصوصية النص الأدبي - وهو يستعامل مع ظاهرة الشعر - ألا يكون مقصراً في استيعاب الجوانب الفنية التي ربما ارتكز أن استطيعا جولدمان للجدلية ، لا تشفى غليله في مجملها .

ومن جهة أخرى فإن بنيس يحاول أن يوظف مفهوم « البنية الدالة » الأساسي عند جولدمان ، لأنه جمع مجموعة نصوص شعرية لمجموعة شعراء ، وعندها « متنا » واحداً ، يعتقد أنه يتضمن بنية دالة يمكن أن تفسر في نطاق رؤية الشعراء المتكونة من خلال وضعيتهم الاجتماعية وفي نطاق مواقفهم وتصرفاتهم بوصفهم بورجوازيين صغاراً . ولكنه يرى أن البنية الدالة ثمر أن ثبات تكوينها بمراحل معقدة في التركيب . وتتضمن أجزاء تلك العملية لابد - في نظره - من « البنية بقرارة لغوية للمتن » ، أي من معرفة الوحدات المتكونة للنص ، والدالة جزئياً على الرؤية التي تجسدها تلك الممارسة اللغوية المتميزة في التخصص الأدبي . ويتجمع شتات تلك الوحدات الجزئية وإصاها في بنية ضمنية ، يمكن العثور على الدلالة الواسعة للكونة للرؤية العامة ، وهي ما يسميه - استعارة من جوليا كريستيفا - بالخارج الداخل ، المتمثل في البعد الاجتماعي الجدل للذين الذي هو - في تفسيره - نتاج اجتماعي تاريخي معبر ، وبوسائله السرية ، عن طموحات طبقة اجتماعية معينة ، ولا يمكن الوصول إلى « نواته الحقيقية » إلا بالقدرة على « الربط بين قوانين قراءة النص للواقع ، والواقع نفسه »^(٣٣) . ويهله المزاجية بين تحليل البنية الداخلية للنص لتحليلاً لغوياً ونوبياً شكلياً ، وقراءته قراءة اجتماعية تنبئ من دلالة البنية الداخلية ، من جدلية النص والواقع ، يعلن بنيس أنه يحق ويطبق مرحلي القهيم والتفسير اللتين يقول بها جولدمان . وقد دفعه هذا الاعتبار - كما يقول - إلى محاولة الاستفادة من بعض الدراسات اللسانية البنيوية ، وإلى الاستعانة في الوقت نفسه بمجولات من علم الاجتماع الجدل ، مع الإبقاء على روح الفكر البنيوي التكويني لوسيان جولدمان ماثلة - على حد تصيره - أمام خطوات العمل ، مسيطرة ومتحكممة ولكن كهاد رئيسي يسترشده به عند الضرورة^(٣٤) .

وهذا يعني أنه ليس هناك تفيد باجترام المنهج بما هو منظومة

وقد ارتكز أن « البنيوية التكوينية تتجاوز الدراسة الاجتماعية للمضمون دون الشكل عندما تنجز أن قراءة النص تترجمها أن تتطرق من النص ولا شيء غير النص »^(٣٥) . وعندما أراد تعريف المنهج بدأ بعرض وجزر من الجهود التقليدية السائدة في العالم العربي ، وعن اتصال النقد الأدبي بالدراسات اللغوية واللسانية الجدلية التي عددها البنيويون سلاحاً فعالاً يمكن من « القبض على أسرار الكتابة » ، لاسيما الكتابة الأدبية ، التي تعد عندهم - ويفضل خاصة الإيحاء (Connotation) للميزة لها - بمثابة « لغة خاصة داخل اللغة العامة » . بيد أن البنيوية تركز على الأساليب الداخلية للعمل الأدبي ، وتتعامل معه على أنه عالم ذرى مغلق على نفسه ، وموجود بذاته ، وإحلال أن الأمر يقتضي أيضاً معرفة بواعث الحقيقة ، التي جعلت المبدع يختار قوانين خاصة لإحداث تفاعل كيميائي معين بين عناصر اللغة .

وعليه فهو يرى أن الاستعانة بالمنهج الاجتماعي الجدل كذلك تقرنا من دالة النص المركزية ، مادام الأدب - بما هو إنتاج فكري - مرتبطاً بطرف موضوعية متميزة بملاقات الإنتاج ووسائله المحددة . وهنا يشير بنيس إلى ميلان أساميين مفيدتين في المنهج الاجتماعي الجدل ، أي في « البنيوية التكوينية » ، مادام يرجع في استخلاصها إلى أقوال جولدمان وتأكيداته . ويتصل الأول بملاقة الفكر بالواقع ، ويضم استقلالية النص الأدبي بما هو فكر من صيرورة المجتمع ، ويفهمه من إشارة جولدمان إلى أن الفكر جزء من الحياة الاجتماعية ، يتكون بدائياته . ويمكن أن يغير قليلاً أو كثيراً ، حسب إيمته وفعليته ، منها^(٣٦) . أما البعد الثاني ، وهو متكامل مع البعد الأول ويتم له ، فيص عن أن للفكر - ومن ثم الأدب - وظيفة اجتماعية تطورية على أساس أن « الأفعال الإنسانية أجوبة شخص فردي أو جماعي ، تؤسس محاولة لتغيير وضعية معطلة في اتجاه ملائم لتطلعاته . وهذا يعني أن كل سلوك ، وبالتالي كل فعل إنساني ، له خاصية دالة ليست دائماً واضحة ، ولكن على الباحث إظهارها من خلال عمله »^(٣٧) . ويفهم بنيس من هذا أيضاً أن الفكر يعبر بطرق مختلفة عن تطلعات فرد متضو بالضرورة تحت طبقة اجتماعية معينة ؛ ولذلك فهو يعبر - من ثم - عن طموحات هذه الطبقة كذلك . ومن هنا يستخلص بنيس « أن الفكر والأدب طبقتان ، أي تنبجيان في الصراع الطبقي ويفعلان فيه ؛ وهو ما يستوجب ضرورة التحليل الاجتماعي الطبقي للعمل الأدبي ، ورفض المحاولات التي تقتصر على ترشي إدراك الترابطات اللغوية ، والاكتفاء بمعرفة قوانين كيميائية للعمل الأدبي . إن النص الأدبي إذن ليس « لعبة لغوية » فحسب ، وإنما هو تعبير عن مستوى من الوعي والإدراك . إنه « رؤية للعالم ذات دلالة اجتماعية » ؛ وهذه « الرؤية » هي التي تنظم فضاء النص ، وتختص في مهارة خلف أسرار الكليات وتحت مستويات التهمة وظلال المحروف ، وعلى الباحث أن يكشفها من وراء كل ذلك .

إذن فمحمد بنيس يريد في المرحلة الأولى أن يكون بنويًا شكلياً ، يتم بالطبيعة اللغوية للنص ، وبأسانها ومستويات

لغوية^(١٦). وهذا يعني أن مرحلة الفهم عنده تتكون من البحث في البنية السطحية أو البنية الفنية، والبحث عن البنية العميقة أو البنية الدالة المعلمة، التي « تتحول » من تلقاء نفسها، من مجال الفهم إلى مجال التفسير، فتحتاج بدورها إلى بنيت أوسع تمكثنا من الوصول إلى النواة^(١٧). وقد اضطر هذا التصرف المنهجى إلى أن يتنه على أنه لا يستعمل مصطلحاً متناقضاً لمصطلح جولدمان، ومع ذلك فإنه يعتقد « أن استمارة مصطلح من المصطلحات لا يترتب عنه بالضرورة التقييد بحدوده عند مستمته الأول، كما لا يستوجب الاحتياط على التحليل من خلال المصطلح، بقدر ما يتعين التنبيه إلى للدلول الذى يحمله إياه البحث^(١٨) ». ولقد سببت الإشارة إلى أن المنهج يتبنى أن يؤخذ بما هو منظومة متكاملة وجهاز مفاهيمى تام؛ لأن قوته الإجرائية وفعاليته التقنية تكمنان في ترتيبه متولاته، وفي تصوره العام لمخاربه الإداعات. أما إذا قصرنا على « استمارة » بعض مصطلحاته أحياناً، وعلى « عدم التقييد بحدوده » فوق ذلك، فهذا من شأنه أن يفقد المنهج تماسكه وصلابته، وربما لا تعود لنا به حاجة في مثل هذه الأحوال. ولعل هذه النزاعات الإستيمولوجية يمكن أن تسجل بوصفها مظهرًا من مظاهر إشكالية المنهج التى يواجهها الفكر النقدي الحديث. وعلى أى فقد انتهى بنيس في بحثه عن البنية العميقة إلى استخلاص دلالة عامة (السقوط والانتظار) عندما « انكساراً للقراءة الخاصة التى قام بها الشعراء لواقعهم الذاتى وواقعهم الموضوعى »، ونتيجة لـ « نوعية الوعى الذى تجز به الشعر المخفى » في مرحلة من مراحل التاريخ^(١٩)؛ وهو - كما نرى أيضاً - توجيه مقصود، أو غير مقصود، لفهم البنية الدالة أو الدلالية عند جولدمان. ومع ذلك يعدها بنيس « رؤية للعالم » يمتلكها « لثن » الشعرى المعاصر في المغرب، ويعد توضيحها أو فهمها في نطاق أساليب الفن وبجالاته، أى من خلال البحث في البنية الداخلية، يحاول تنفيذاً للتوجيه النظرى الذى يسترشده أن يوظفها ضمن بنية أوسع هى بنية الثقافة المغربية الحديثة - والثقافة الشعرية على وجه الخصوص - التى تفسر تلك الرؤية على أساس أنها فاعلة فيها، ومعددة للورى الذى ولد لها وبلورها، والثى منغمهم فى كذلك ضمن مجالات تكوينها وحوامل هذا التكون، وتفسر بانصهارها مع البنية الدالة في البنية الاجتماعية التاريخية التى تمتد - فى تحليله - إلى طابع العام التحكم في وجود هذه الظاهرة الشعرية في المغرب^(٢٠). ذلك أن وظيفة النص تتحدد من خلال دوره الاجتماعى، وفى هذه النقطة بالذات يلتقى - فى نظره - المنهج البنئى التكوئى مع الاجتهادات الأخرى فى النقد الماركسى؛ وهو ما شجعه على أن يقرأ « متنه » قراءة اجتماعية تاريخية فى نهاية المطاف، أوب - على الأصح، وكما يفهم من البنئى التكوئى - أن يستعين بالدراسة الاجتماعية بفهمها الجدل التاريخى، فى فك الغائر البنية الداخلية لذلك لثن. وهنا فقط يشر بنيس إلى العلاقة القائمة بين « العالم الشعرى والعالم الواقعى »، ولكنه لا ينص على تماثلها البنائية، وإنما يعطيهما - بالأحرى - بعداً انكسارياً حيناً يرى « أن العمل الأدبى

متكاملة بجميع مبادئه ومفاعله وإجراءاته، وإنما هى استمارة واسترشاد « عند الضرورة ». وقد يعود ذلك إلى ثقة عمدة فى مدى فعالية المنهج، ولكن ذلك الانتفاء والتطبيق من شأنه - على كل حال - أن يحد من طاقته، وأن يحد اضطراراً فى بنائه بما هو جهاز تصورى متكامل. وعلى أى فصولمان نفسه لا ينكر إنجازات البنئى اللسانية الكثيرة، ولكنه يختلف معها فى مستوى الدلالة التعبيرية؛ وفى توظيف الكلام بما هو وقائع اجتماعية ذات حولة معينة. ولو عمق بنيس بحثه المنهجى لوجد فى البنئى التكوئى نفسها جسراً متيناً يمهده إلى ما يريد، سيما وهو يصير على أن الباب الأول من دراسته كان خاصاً بمحاولة الفهم واستكشاف « البنيت الداخلية »، وأن البابين الآخرين كانا فرصة للبحث عن تفسير لتلك البنيت، ويؤكد أن ربطه بين البنيتين الداخلية والخارجية للثن، قد مكنه من استخلاص رؤية العالم فيه، التى هى رؤية البروجوازىة الصغيرة المنقرية فى وضعها الاجتماعى / التاريخى، الذى يعبر عنه أولئك الشعراء^(٢١). فبر أن بنيس يمدد انزياحاً فى المفهوم البنئى التكوئى لهذه الرؤية حيناً يقر أن هناك انفصالاً بين قراءة الشعراء للواقع، والواقع نفسه. وقد ترتب على ذلك وجود أزمة عضوية تتصل بقوانين تركيب لثن، فى علاقة جدلية مع أزمة البروجوازىة الصغيرة بالمغرب. والحال أن الشعراء أو المبدعين - فى نظر الاجتماعىة الجدلية - لا يقرؤن الواقع ولا يتفصلون عنه؛ لأنهم جزء منه، وهو مكون لرؤيتهم. والأزمة التى يتحلث عنها قد تفهمها البنئى التكوئى فى نطاق الوعى الصحيح والورى المزيف؛ وربما كان من شأن التوظيف المناسب لمقرى الوعى الكائن والورى الممكن أن يحل تلك الإشكالية فى مضمار المنهج نفسه.

والذى يبدو أن بنيس فى فهمه للبنئى التكوئى مازال متأثراً بفهمهم الواقعية الجدلية وهو لذلك يمد تعامل الشعراء مع الواقع مسؤوليية ببنية واحدة؛ وعليهم أن يمحوا عن « بنية أوى فما طابع التأسيس والمواجهة، حتى يصبح الشعر والدأ لا يسميه جرائمى بالكلية التاريخية ذات المصلحة فى التغير^(٢٢) ». وهذا - كما نرى - سقوط مرة أخرى فى سوسولوجيا المضمون، وفى المقابلة بين الفن والمجتمع من حيث المحورى الفكرى أو الإيديولوجى فى كل منها، للشئ الذى يجاوزه البنئى التكوئى إلى مفهوم التماثل بين عالم الفن وعالم المجتمع، من حيث البنيت التركيبية فى كل منها، لا من حيث المحورى المباشر. وهذا التأثر نلمسه كذلك فى محاولة التقريب بين المفاهيم، حيث يمد بنيس لبنية الداخلية للنص (أو لثن كما يريد) بنية سطحية مؤسسة على عناصر فنية مترابطة (الزمان والمكان) الموسيقى والإيقاع - التركيب واللغة... إلخ)، ومن خلفها تتبع البنية العميقة التى هى البنية الدالة دلالة عامة يمكن من تبين الرؤية المتشكلة (لأبداً تعد - عنده - مجالاً لتجميع القوانين للتخلفة فى دراسة البنية السطحية)، وصيها فى بؤرة أكثر شمولية واتساعاً، لها القدرة على فرز عاور الدلالة العامة للممارسة الشعرية، فى إطار نظريتها بوصفها تجربة

تعرضها عليها علاقتها مع الفئات الأخرى ومع الطبيعة^(٢٠)، ولكنه يعد هذه الرؤية مستمدة من واقع الكاتب، وموجهة إلى الطبقة الاجتماعية كي تقدم لها وعياً مركزاً، وحلولاً لمشاكلها الاجتماعية^(٢١)؛ فهي إذن تعد إيديولوجية ميز لها^(٢٢). ثم إن بنيس يأخذ في نهاية الأمر بمفهوم جولدمان في التمثيل البنائي بين عالم الأدب التخييل وعالم الواقع الاجتماعي، أو بين الإبداع التصوري والتجربة للمعيشة، ويعده وسيلة ناجحة لتجاوز مفهوم الانعكاس المباشر، الذي لا يساعد على فهم العلاقة الموجودة بين ما هو موضوعي في الواقع وما هو خيالي في النص الأدبي، ولا يقرب من الأسلوب الصحيح في حل علاقة الأدب بالواقع، وفي إدراك ما هو اجتماعي / تلويحي فيها هو أدبي / فني (أو إنشائي). وفي ضوء هذه المفاهيم الجولدمانية، التي لها علاقة بتكوين العملية الإبداعية في صميم العملية الاجتماعية، يحاول بنيس أن يفسر البنية الداخلية للمتن الذي يدرسه، أو الأخرى يحاول أن يقرره قراءة اجتماعية تلويحية، بعد أن قرأه قراءة بنيوية شكلية أو فنية. وهو يقول في بداية هذه المحاضرة: «ونحن الآن نريد الدخول في البنية الأكثر اتساعاً، لنبحث في الأسباب التي أدت إلى وجود هذه البنية (البنية العامة للمتن)»، ويذكر بأن المتن قد كتبه جماعة من الشعراء يراها «متجانسة في رؤيتها للعالم»، ومن ثم ينبغي له النظر في الفظة الاجتماعية التي ينتمي إليها أولئك الشعراء الذين يذكّر مسبقاً أنهم ينتمون إلى الموقع الاجتماعي نفسه (البرجوازية الصغيرة)^(٢٣)؛ وهو ما يمكن أن يكون للبنية التكوينية فيه أكثر من نظر. ويعد بحث طويل في تشكّل البرجوازية الصغيرة وتطورها بالغرب، وتسجيل انتباه الشعراء الذين يدرسونها، يقرر بنيس أن «بنية المتن الشعري المعاصر بالغرب تختطف جليدياً عن بنية الواقع الغفري للموسم»^(٢٤)، وفي هذا تغيب مفهوم تمثيل الوحي الممكن كما يراه جولدمان، وعودة لمطابقة النص مع الواقع مطابقة مباشرة. ومع ذلك يصر بنيس على أن «بنية السقوط والانتظار» التي اكتشفها، بنية سائلة داخل المتن الشعري، وفي دلالات العامة، وكذا في الطبقة أو الفظة الاجتماعية التي تطوره وتفسره.

وعلى أيّ يمكن القول في نهاية الأمر إن محمد بنيس قد وجد ضالته للمرحلة في مرحلي الفهم والتفسير اللتين يركز عليهما بوصفه بنيس إبراهيم ضروريين في تطبيقات البنية التكوينية أكثر منها مفهوميين أو مقولتين تأسيستين في منظورتها التامة. وربما كان فنتله للتجسس سبباً على متوال جولدمان في مثل كتابه «الإله الخفي» أكثر منه بحثاً في إشكالية البنية التكوينية، أو رسداً وتعميماً لمبادئها النظرية، كمفهوم رؤية العالم، ومفهوم الوحي الكائن والممكن، ومفهوم التمثيل البنائي، وغيرها. ولعل خلاصة تصوره لهذا المنهج تتجلى في مثل قوله: «وقد حملنا في قراءتنا لهذا المتن إلى اتباع المنهج للوضوح، الذي يغني بالتجليل للموسم، انطلاقة من البحث عن الفروقات الجزئية للبنية الداخلية للمتن، وإدخالها في بنيت داخلية وخارجية، تنسج من مجال إلى مجال، وتوصل من الفهم إلى التفسير»^(٢٥).

ليس تجربة اجتماعية فقط، ولكنه تجربة أنطولوجية كذلك، لا كمفهوم ميتافيزيقي، ولكن كتجربة ذاتية عمدة هي الأخرى بشروط اجتماعية وتاريخية^(٢٦).

ورغم أن بنيس يستشهد بقوله لجولدمان تتعلق برفض فكرة الإلزام في الإبداع الأدبي، وحسبانه تصميماً، على درجة عالية من الدقة والتجسّس، من المشاكل التي يراجهها الناس المليون في حياتهم اليومية، وعن الكيفية التي يبالغون بها، ويقولون أخرى تتعلق بالذات القاطعة أو اليلد الحقيق في الحياة الفكرية والثقافية، التي هو في التفكير الجدل اجتماعي وليس فريدي^(٢٧)، فهو لا يستنتج من ذلك سوى انعدام النزعة المثالية في المنهج البنوي التكويني، «الذي هو منفتح وواقعي موضوعي، يعترف، في تكامله وتناضله، بالطبيعة الاجتماعية لكل عمل أدبي فني، مادام هذا الفرد يدع في وضعية الاجتماعية هي المحددة لشروط الإبداع ووظيفته في آن واحد»^(٢٨). وربما كان هذا الفهم جليداً، ولكن قد لا يكون تكوينياً؛ لأن الوضعية الاجتماعية في البنية التكوينية لا تحدد شروط الإبداع فحسب، وإنما تسمى الرؤية التي تستلزم في أنساقها المتجانسة، والمتشعبة لها في بنات تمثيلية ومناظرة. وأما التشاؤم فهو علاقة جليدة على مستوى المضمون أو المحتوى أكثر مما هي على مستوى التمثيل الفني أو البنات المتناظرة. وقد لأمس بنيس هذا المفهوم حينما تحدث عن اعتبار الإبداع - كما في نظر جولدمان - واقع «عبر- فريدي» متصلة بمجموعة اجتماعية نشطة. لكنه يفسر ذلك على أنه ربط فحسب للممثل الأدبي بفتة اجتماعية «ي طرح مشاكلها ويقترح لها حلولاً». وربما دله إلى هذا التعديل المفاهيمي تساؤله المستمر - برغم تأكيد مراراً أيضاً - هل اقتناعه بالمنهج البنوي التكويني بوصفه مرشداً عملياً في قراءة الشعر المعاصر بالغرب - عن «ضرورة تطبيق هذا المنهج لكل»، وعن إمكانية تعميمه بمفاهيم أخرى^(٢٩). ويعتقد بنيس أيضاً أن «المتن الشعري» الذي يدرسه وعمل جماعي، بمعنى أنه يربط ويوجد بين الشعراء الذين أنتجوه، وجماعته (وليس اجتماعية) تؤكد صفته الطبيعية، وتجعل منه مجسداً لوعي تلويحي / طبقي، لأنه يمثل الوحي الأكثر تقدماً في المرحلة التثريفة التي وجد فيها، وي طرح مشكلات طبقة اجتماعية عمدة تاريخياً كذلك، ومن ثم فهو ذو طبيعة طبقية لا دخل للفرد فيها^(٣٠). والواقع أن الإبداع يتخذ طابع اجتماعي - في النظرة التكوينية - من كونه وليد رؤية مجموعة أو طبقة اجتماعية أولاً، ومن بلورته وتجليه لوعي تلك المجموعة الكائن أو الممكن، وليس الأكثر أو الأقل تقدماً، كما أن الفرد له دخل كبير من حيث حساب وعيه جزءاً مكوناً ومضاعفاً مع وحي كل فرد في المجموعة، ومن حيث تغلبه خصلية ذلك التفاعل، ومشاركته في بلورة الوحي الغفري أو الطبقي، بل من حيث صياغته في نسق حال من الدقة والتألف والوضوح. ومحمد بنيس يسلم أيضاً - مع جولدمان - بأن كل عمل أدبي يتضمن «رؤية للعالم» موحدة، تنظم جملة معانيه، وتلعب دوراً وظيفياً بالنسبة لبعض الفئات الاجتماعية، حيث تساعد على التحكم في المشكلات التي

جموعة اجتماعية طلباً لتحقيق التوازن في الواقع الذي تعيش فيه . ومن هذه الطموحات يستلهم الأدب مادة الرؤية التي يصوغها . وهذا يقتضي في طرحة أن تتوجه الدراسة إلى بحث علاقة الإنتاج ليس بالوعي الجماعي الكائن ، ولكن بالوعي الجماعي الممكن ؛ وهي إشارة واضحة على هذا المفهوم الجولدمان كذلك . وهذه النقطة الأخيرة قد جعل منها جولدمان حقاً ، حداً فاصلاً بين السوسيولوجية الماركسية والسوسيولوجيات الأخرى الوضعية أو النسبية أو الانتقالية أو غيرها ، حيث أكد أن الأولى لا ترى المفهوم الأساس أو الرئيسي في الوعي الجماعي الكائن ، بل في المفهوم المتكون من الوعي الممكن ، الذي يمكنه وحده أن يساعد على فهم الوعي الكائن^(١٧) .

٢ — الأفعال الإبداعية لا تطابق الوعي الجمالي من حيث المحتوى ، ولكنها تسجل على مستوى بنيت دالة منظرية للبنيات المعنية التي تتطور ، لأن صياغتها الفنية والتركيبية تختلف اختلافاً كبيراً عن المضمون المباشر لهذا الوعي . ويفهم التناظر هذا يعطى للعمل الفني حقاً من الاستقلالية والاحتفاظ بالخصائص النوعية المميزة ، وذلك أن البديع يصوغ علماً خاصاً منفرداً عما يجري في الواقع ، وفي هذه الصياغة تسجل عبريته لأنها الجانب الأساسي في انتاجه الخاص ، وتحليل هذا العالم هو الذي يكشف عن بنيت العميقة المقابلة لبنة وهي الجمالية وتفكرها . ومن هنا نأتى — عنده — أهمية التحليل البنوي ، الذي يسمح لنا بمجاوزة المقارنة السطحية على مستوى المضمون المباشر إلى اكتشاف المضمون العميق الذي يمكنه وحده أن يقرن بالفكر الجمالي الموازي له^(١٨) .

٣ — ليس في مقدور الفرد أن يصيغ بنية فكرية في مستوى « رؤية العالم » التي لا يمكن أن تكون إلا من إبداع مجموعة اجتماعية فقط ، ولكن يمكنه أن يرتفع بها إلى درجة عالية من التألف ، تتمثل في العمل الإبداعي التخييل أو الفكري التخيلي ، علماً بأن هذا الفرد قد لا تربطه بالمجموعة التي يصوغ رؤيتها إلا رابطة طفيفة . وهذا يعني أن مفهوم الذات الفاعلة ، أو البديع الحقيقي ، عند جولدمان بعيد النظر في طبيعة العلاقة الموجودة بين الإبداع والوضعية الاجتماعية أو الانتهاء الطبقي للمبدع ، وبما كان يمتلكه الجدلون الأوائل من ربط آلي بين ما يتضمنه الإبداع وحقائق البديع أو انتهائه الاجتماعي . ويدرك لحمداني أيضاً بمثل « وإفراك Balzac » الذي يساق عانة للاستدلال على صحة هذا الطرح^(١٩) .

ولكن هذا المفهوم لا يقتصر على هذه النقطة لحسب ، بل يمثل بعلمه الحقيقي في تأكيد الطابع الاجتماعي للإنتاج ، وتأكيد تكوينه في تمثل الرؤية الجمالية في بنيت متلاحمة ومتكاملة ، ذات دلالة وظيفية في المجتمع .

٤ — الوعي الجماعي الذي يتمثله الإبداع يتواءم ضمن السلوك الشامل للأفراد للمشاركين في الحياة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية ، وهذا معناه عند جولدمان — ولو أن لحمداني سكنت

ومن الذين أعلنوا اختيارهم للتبوية التكوينية أيضاً حمداني في دراسته عن « الرواية المغربية ورواية الواقع الاجتماعي » (دراسة بنوية تكوينية) . وقد برر اختياره كذلك بأن « للبيج البنوي التكويني يعبر عن مستوى متقدم بالنسبة للمناهج السابقة في فهم يقرب من الروح العلمية لطبيعة العلاقة الموجودة بين الإبداع والواقع الاجتماعي للإنسان » ، وأنه « يستوعب جل جهود أنماط النقد الأدبي المعاصر ، بما فيها الاتجاه البنوي الحديث ، ويترك نفسه مفتوحاً على إمكانية الاستفادة من الدراسات الجمالية التي تهتم بالبنو الداخلية للأعمال الأدبية »^(٢٠) . وفي تقديمه لهذا البحث الذي أوجب هو كذلك بجمعه بين الدراسة الجمالية والدراسة الاجتماعية ، يبدأ — وعمل فرار جولدمان أيضاً — بتوضيح المقصود الملحوظ في الدراسات الاجتماعية السابقة ، التي كانت تبحث في الأدب عن صورة الواقع مباشرة ، على أساس أن الأدب يعكس الواقع أو « يماكبه » في مضمونه المثل للعالم . ويتصل هذا المقصود في إنكار وظيفة الأدب الاجتماعية ، مادام يفهم على أنه عكس فقط لا يجري في الواقع الاجتماعي بلقي ما يمكن ؛ الشيء الذي يترتب عليه تغييب للعلاقة الجدلية بين الواقع والفكر الذي لا يمكن إنكار نشاطه وفعاليته .

ومن هنا ينسج لحمداني على أنه يتطابق في توجيه دراسته من حسابان وظيفية الأدب جزءاً من البناء الفكري في المجتمع الذي لا بد أن يمتدح على بعض المتناقضات مهما بدا متجانساً ، ومن أن الفهم الاجتماعي للأدب ، بما فيه الرواية طبعاً ، لا ينبغي أن ينحصر في محاولة التقاط بعض مظاهر الواقع الاجتماعي فيه ؛ لأنه ليس انتمكاساً بسيطاً وبمباشرة لذلك الواقع ، وإنما ينبغي أن يجاوز ذلك إلى تحليل بنائه التخيلية ، بحثاً عن « رؤية البديع » التي غالباً ما تكون متوارية خلف بنائه السطحي .

وقد انتقد لحمداني أيضاً منح الواقعية الجدلية ، الذي يبحث في الأعمال الأدبية عن المضمون الإيديولوجي قبل كل شيء ، ويرى أن الأحكام النقدية التي تقدمها بعض المنظرين الاشتراكيين مثلاً تدخل في نطاق التفرؤم السياسي المباشر ، وليست أحكاماً نقدية بالمعنى الصحيح^(٢١) . لكن « جورج لوكتاش » هو الذي استطاع بإضافته البانعة الأهمية أن يجاوز في هذا المنهج النظرة الإيديولوجية في المضمون الاجتماعي المباشر إلى التفرؤم الفني ، الذي يعد خطوة ضرورية في اكتشاف رؤية الأدب ، وإعطاء المنهج صورة أكثر عمقاً واستجلاءً . وبعد هذا يصل لحمداني إلى أعمال جولدمان الذي استفاد من « لوكتاش » ومن « ريتيه جيرار » في فهم العلاقة العميقة بين الفن والواقع الاجتماعي ، وفي تحديد البديع والمطلقات التي لم يكن النقد الجدل الكلاسيكي يستوعبها بمثل ذلك الموضوع .

وقد طرح أربعة مبادئ جولدمانية ، عندما أساسية في « البنوية التكوينية » :

١ — تمثل الإنتاج الأدبي لوعي جماعي ، بمعنى أن الأدب تعبير على درجة عالية من التألف ، عن الطموحات التي تتزعزع إليها

غيره، ولكنه يدعو بعد اكتشاف بنيت الدلالة، ومن أجل تحديد العلاقة بينها وبين الدلّة التي تمثلها، إلى دمج في تلك البنية التي لا شك أن نصوصاً أخرى تمثلها أيضاً بصيغ أخرى، وعلى مستويات أخرى. ومن هنا يتأتى مفهوم التناقل في البنيات بين الإنتاجات على اختلافها، وبينها وبين بنيات الواقع الاجتماعي والتاريخي. وهذا ما ينبغي أن تتركه للفتاة البنية التكوينية، كما فعل جولدمان نفسه حينما بحث في دراسة واسعة من الرؤية نفسها في «أفكار» باسكال ومسرحيات راسين.

وعل أي فلجمدان يشهد كذلك بأن دراسته تعتمد «التحليل» (الفهم) الذي يستهدف الكشف عن البنى الفنية وما تعبر عنه أيضاً من بنى مضمونية عميقة، كما تعتمد «التفسير» الذي يضع للنص ضمن البنية المتناقلة له، والتي تفسر طبيعة الرؤية الاجتماعية التي يتضمنها. وهو يجهد في القول بأن هذه البنية لا بد أن تكون معبرة عن إيديولوجية ما، وأنه لا بد من البحث عن «الشرعة الاجتماعية التي تقابلها»، وعن دورها في حركة الصراع الاجتماعي العام؛ هذا الدور الذي يتحدد عنه بحسب الموقع الاقتصادي الذي تشغله ضمن البنية الاقتصادية العامة في المجتمع. وذلك ما دله بدءاً إلى إلفه تصور عام لطبيعة الواقع الاجتماعي (والاقتصادي) للفرد، الذي أبرز الروايات للدراسة^(١٤). وهنا نلمس فهم الجدل التكويني عنه، وعودته بالمتطور الاجتماعي للأدب إلى جدلية البنية الثقافية والبنية التحية، وإلى مفهوم الانعكاس كذلك، سيما أنه أطنب... كثيراً... في مرحلة «التفسير» على حساب مرحلة «الفهم» أحياناً. ولعله أحس بشيء من ذلك اللغز المنهجي حينما قال: «ولا شك أن تقديم صورة الواقع الاجتماعي وفقاً لهذا التصور الجدلي بالذات لا يجعل دراستنا بمنجاة من تأويل إيديولوجي معين، خصوصاً أن منطقتنا ترتبط عنه إصدار بعض الأحكام عن إيجابية أو سلبية الأعمال الروائية. غير أننا نتخذ بشكل راسخ أنه ليس في إمكان دراسة نقدية ما—سواء صرحت بذلك أم لم تصرح—أن تكون خالية من موقف إيديولوجي تجاه ما تنتقد، حتى ولو اتخذت مظهرًا جلياً خالصاً»^(١٥). وقد أكمل توجيهه المنهجي أيضاً بتأكيد دور الأدب في الواقع الاجتماعي، بحيث يمكنه أن يساعد على إيقاظ القيم السالفة فيه، أو—على الأكثر—يعبر عما تراه فئة اجتماعية عتقا لتتوازن الذي تتوخاه في الواقع الكائن؛ كما يمكنه أن يساعد على تغيير تلك القيم إذا كانت لا إنسانية، فيقتطع الواقع الكائن، ويخرج علم ما يجري فيه، متلبساً مع ذلك بعداً إنسانياً كأنه الحارس الأمين من القيم البشرية في كل مكان^(١٦). ومع كل هذا، وبعد كل هذا، يتأرجح لجمدان من أن تكون دراسته واقعة «في شرك النظرة الإيديولوجية المباشرة»؛ لأنها—في قوله—تحاول أن تتعامل مع الرواية كفن، أو تترسم قوانينها الخاصة، ثم تضعها في موضعها من البنى الفكرية المتصاعدة في الواقع، وتحدد دورها الإيديولوجي بكشف طبيعة تصورها لذلك الواقع، ونوعية موقفها من عناصره المختلفة^(١٧).

عنه—أن هذا الوعي ليس حصيلة جمع وعى كل فرد في المجموعة مع وعى غيره، وليس وعياً جمعياً عارجياً مفروضاً على الفرد، وإنما هو حصيلة تفاعل وتشارك بين وعى الأفراد؛ وكل فرد منهم فيه ومتقبل له؛ فهو جماعي بقدر ما هو فردي، وفرادى بقدر ما هو جماعي^(١٨).

ويرى لجمدان أن ما حوّل النقد الجدل من هذه المبادئ الأرمية، وجعله يتخذ صيغة «للبنج البنيوي التكويني»، هو حسيان الإنتاج الأدبي صياغة فردية تحليلية جديدة لمضمون اجتماعي كان قائماً في وعى الجماعة وتفكيرها. وقد أبعد هذا الاهتمام بدقة العلاقة بين الظاهرة الأدبية والواقع الاجتماعي عن إطار المقابلة المراتبة التي كانت سائدة. ومن هنا يرى صلاحية هذا للبنج وأهمية توليفة في البحث عن «رؤية الواقع الاجتماعي في الرواية المغربية»؛ وهو منجم يجمع عنده بين تحليل البناء الشكل وفهم المضمون الإيديولوجي والاجتماعي^(١٩). ولذلك يحاول تغطية في المرحلة الأولى حل الأكل يضيئ الفتيات والوسائل التي تستخدمها الدراسات البنيوية في مقاربة الأعمال الإبداعية، بما فيها الرواية، ولأن ذلك من الصعوبة بحيث لا يكاد يستقيم له، فيقول: «إن ما نوجده من ملامح التحليل البنيوي في هذه الدراسة إنما هو استلهم لبعض المقاهيم الأساسية الأولى، التي يعتمد عليها البنيويون، وهي مفاهيم متصلة بالخطائق التي ظهرت في مجال إدراك طبيعة التعبير اللغوي بشكل عام»^(٢٠). ومع أنه يحاول تبرير وقوفه عند حدود «الاستلهم العام للتحليل البنيوي» بكثرة التصور الروائي التي تعرض لها، والتي لم تسمح له بالتحليل الدقيق للبنية الدائمية، فإنه يؤكد أنه قد حاول أن يتقصى أهم العناصر التي تشكل النسق الداخلي، والتي تسمح باكتشاف رؤى المبدعين وتصوراتهم للواقع الاجتماعي؛ هذه الرؤى التي يذكر بأنها «مرتبطة بالضرورة بروى الجماعة التي ينتمى إليها، أو بمرعها كل مبدع من هؤلاء»^(٢١). وإذ علمنا أنهم كلهم مغاربة، من جيلين متقاربين، فقد يلزمنا أن نسلّم بجزو لثقافة رؤاهم للعالم؛ لأن المجموعات أو الطبقات الاجتماعية التي يصورون وعيها ليست متعددة بتعدد، ومع ذلك ينص لجمدان على أنه قد حرص على أن «يفرد لكل نص رؤى جلياً خاصاً به، تتم فيه دراسة كوشة قائمة بذاتها»، ولكنه يستدرك بأنه يعمد في الأخير إلى المقارنات لتبين وجود الالتقاء أو الاختلاف بين النصوص للدراسة. إن الإشكالية التي لم يحلها بنيس، لأنه جمع الأشعار التي درسها في «متن» واحد طبق عليه التحليل نفسه، واستخلص النتائج نفسها، قبل إنه غطى تلك النصوص الشعرية حقها في التفرد والتميز والقيام بالذات... هذه للشكلة لم يحلها لجمدان أيضاً؛ لأنه حل «متن» حلاً، ومعالج كل نص على حدة، حتى لكان لكل نص أو رواية واقعها الاجتماعي الخاص، أو جماعتها التي تنصن وعيها أو رؤيتها للعالم.

وصحيح أن جولدمان يدعو إلى حسيان النص وحلة متكاملة، ويدعو كذلك في مرحلة الفهم إلى التعامل مع النص وحده ولا شيء

وهذا ما يلخص منظوره المنهجي الحقيقي ، ومنه من الرمي البعيد لاختياره البنيوي التكويني وتكليف إجراءاته .

وبعد ذكر أمثلة من الدراسات النقدية العربية التي اهتمت بابتغائية الأدب ، يشير لحدائلي أن لها ركزت في الغالب على البحث عن المضمون الاجتماعي مباشرة ، ولم تهتم بالمقائبات الفنية إلا بشكل عارض ومبتسر ، الأمر الذي أدى إلى تضارب الآراء والأحكام حول العمل الواحد ، وإلى تحويل العملية النقدية إلى إسقاطات لفناعات الناقد وتصورات الإيديولوجية على العمل الإبداعي ، وفوتت على تلك الدراسات اكتشاف الرؤية الحقيقية المتوارية خلف البنية السطحية للإنتاج . والقليل منها ، الذي حاول أن يجمع بين الدراسة الفنية والدراسة الاجتماعية ، لم يستكمل ضوابط المنهج البنيوي التكويني ، أو لم يتوحد التجربة للبنية ، ولم يقدم صورة متكاملة لها ، ولذلك يظن أن تجربته فيها جدية حسب تصوره المنهجي (١٨) .

وحسب التصميم الذي وضعه لأن الروايات التي درسها تندرج إما ضمن « موقف المصاحبة مع الواقع » ، وإما ضمن « موقف الانتقاد للمجتمع » . وقد استهدف أساساً استخلاص هذه المواقف أو الرؤى ، كي يقابلها بالإيديولوجيات المتصارعة في المجتمع ، ويحدد بناء على ذلك مدى سلبية الرواية أو إيجابية في الدفاع عن القيم التي تتبناها الفئة الاجتماعية التي تعبر عنها . وهذا يدل على أنه في توظيفه هذا المنهج كان أميل إلى التفرقة الإيديولوجية منه إلى البحث التكويني . ومما يكن فاعلاً لحدائلي أكثر الذين تنبأوا بالمنهج البنيوي التكويني استعاباً لأسسه ، واستمرافاً لقضاياه الإجرائية بوصفها جهازاً متكامل في العمل ، وهو ما قد تنبئه من فحص بعض تطبيقات هؤلاء واستنتاجاتهم النقدية .

استنتاجات :

إن البنيوية التكوينية تقوم على تجاوز البحث عن المحتوى الاجتماعي المباشر في الإنتاج الأدبي ، وعلى تحقيق الاستقلالية الفكرية والجرالية النسبية للمصاحبة الأدبية ، وذلك من خلال حسابان العالم التحليل منظاراً من حيث البناء لعالم الواقع وليس مطابقاً له . ومن ثم لدراسة الإبداعات تقوم عدد جولدمن على مستويين متكاملين : مستوى الفهم ، أي تحليل البنية الداخلية واستخلاص البنية الدالة ، لأن الحقيقة الاستيعابية لا تتحقق إلا في التآلف بين رحلة الأثر ووظيفته ، ومستوى التفسير ، الذي يدعج الأثر في عيطه كي تكتمل دلالاته بوصفه مثلاً دقيقاً لرؤية العالم لدى مجموعة اجتماعية . وانطلاقاً من هذه المفاهيم فإن البنيوية التكوينية تفتقر على نظرية الانعكاس المباشر ، وعلى تحكم آراء الكتاب وولاءه الاجتماعي ، وعلى التحليل للنفس الذي ينتكر للرؤى الجمعي ويقتصر على المفاعيل الفرد ، وعلى الدراسة البنيوية الشكلية أو الموضوعاتية ، التي تلتقي البعد الدلالي والوظيفية الاجتماعية للنص ، وتقرر أن النص ينبغي أن يخضع للدراسة الفنية المحلية ، والتفسير

الاجتماعي الذي يجدد البنية التحتية المضمنة فيه . وكثيراً ما يتعد أن المنهج البنيوي التكويني قد أثبت قدرته على كشف ما لم يكن معروفاً من خصائص النص وأبعاده .

وقد وحى الدارسون للغاية التي وقع اختيارهم عليه هذه المبادئ بدرجات متفاوتة ، واستثمروا في دراستهم بكنيتات مختلفة دقة وصفاً وفعالية ، فقد ركز محمد براءة على مرحلة التفسير في عاولة « موضوعة » كتابات محمد متور ، واستغل مفهوم الرؤية إلى العالم في دراسة ثلاث روايات ، ولكنه استعان في التطبيق بمفاهيم شكلية ، كمفهوم تعدد الأصوات في الرواية . ويطع سعيد علوش بين الخطاب الروائي والخطاب التاريخي ، في عاولة تطبيق مفهوم جولدمن للرؤى العالمة (الواقع) والرؤى الممكنة والرؤى الحاضرة ، غير أن النتائج التي توصل إليها في دراسة المسطرة لم تكن في مستوى عمق ذلك المفهوم وفعاليته . أما محمد بنيس فقد فهم البنيوية التكوينية على أنها إمكانية الجمع بين المنهج البنيوي الشكل والمنهج الاجتماعي الجليل ، الذي يستند إلى الفلسفة للتركيبية ، بل إنه أراد أن يكون بنوي في مرحلة التحليل الداخلي ، فلم يستعمل مقولات تبار بنيوي محدد ، وإنما وظف مصطلحات استيعابية ، بما له علاقة بالشر أو الإقناع أو التماثل مع اللغة بما هي معجم أو بناء ، أي بما له علاقة فقط بجانب الشكل المعروف . وقد أراد أن يكون اجتماعياً جديلاً في مرحلة تفسيره ولكن الشرعي ، فحاول أن يثبت أن هذا « المتن » إنتاج فوقي تفروزه البنية التحتية ، أو هو تعبير عن « رؤية العالم » لدى الطبقات المسحوقة التي تعاني من الفقر والاستغلال والحرمان ، ولكنه انتهى فقط إلى أن ذلك « المتن » حال في ذاته ، عني أنه إنتاج فوقي تفروزه بنية فوقية أيضاً ؛ لأن الشرع الذي أنتجته بورجوازية صغار ، وهو يمر من إيديولوجية البورجوازية الصغيرة المتأزمة ، التي تعاني من الهزيمة والسطور أمام الواقع المنحط ، ومن العجز والانتظار أمام حركة التاريخ التي تجاوزها وتلبتها . ولذلك وقع له بعض الارتباك في تطبيق المنهج البنيوي التكويني بما هو منظومة متكاملة ، وفي استنار مفاهيمه الإجرائية كلها على الوجه المطلوب .

وأما حميد لحدائلي فقد حاول أن ينظم جل مقولات البنيوية التكوينية ، وإن أشد هو كليل إلى إمكانية الاستفادة من البنيوية اللغوية . ولكنه ما كان قد جعل ذلك البحث عن « رؤية الواقع » الاجتماعي ، فقد انصبت جهوده على كشف علاقة الروايات المدروسة بالواقع كما يشعشع . وهو يشعشع في حصيلة الصراع للنفس والتفكير الدائر بين البورجوازية القروية (وريثة الاستعمار) والمداغنة من مكسبها من خلال إنتاجها الثقافية المكررة لذلك الصراع ، والمغنية لقاضيه القوى الاجتماعية الحية (والبورجوازية الصغيرة ، التي تترب فكرياً عن الطبقات المسحوقة ، ولكنها تتربص في إنتاجها بين اليأس من المستقبل والتسليم للواقع المقروض من جهة ، والتعبد من جهة أخرى - من جهة أخرى - من الواقع المنحط ، والتطلع إلى خوض الصراع الذي هو سبيل التغيير . ومن

في المجال المغربي العربي الذي طبقت فيه ، واختلاف نوعية النصوص الغريبة التي اقتضتها عن خصوصية النصوص العربية التي قارنتها . ويقتضي أن تعامل الدرس مع المنهج متوقف دائماً – بالإضافة إلى مدى الإحاطة به والسيطرة على مفاهيمه – على مدى الوثوق بفعاليتها ، واستشعار الحاجة إلى مذكراته . ولعل شيئاً كثيراً من هذا وذلك قد توافر لدى المغاربة الذين تبنوا المنهج البنوي التكويني ولو بشيء من التوفيق أو التلقين مع مناهج أو مفاهيم أخرى . وأقل ما يحمدهم أنهم طعموا الفكر النقدي للمغربي والعربي بتلك المفاهيم الجديدة ، أو ضحوا الألفاظ عليها ، في عملية التلقين الدائبة ، وإن كان ذلك قد وضعهم – في نظر البعض – في موقع المستهلك حسب . وقد زاد ذلك من إحباطهم ، سيما إذا نظرنا إلى المسألة من جهة أنهم محققون تقدميون (أو بررجزيون صغار) قد لا ترضيهم العلاقة غير المتكافئة مع الغرب ، ولكنهم يحدون أنفسهم مضطرين إلى استيراد مناهج التقديس كما تستورد باقي السلع الاستهلاكية التي تركز التنمية المرفوضة . وقد نعيش طويلاً حالة التمزق هذه بين حسيان الغرب مصدر بؤسنا وأصل مأساتنا ، وحسياننا مصدر الإنقاذ على مستوى المعارف – (بما فيها المناهج) – على الأقل . ولأمر ما يكثر التعامل عندهما مع ما يتجه اليسار الغربي أو الأوروبي بصفة خاصة ، ولأمر ما أيضاً يكثر التفرق بين المناهج ، ويطول الجدل حولها .

ثم يحصر لحدان أيضاً بنيات الروايات التي يدوسها في هذه الرؤى إلى العالم ، التي هي في نهاية المطاف تعبير عن الوعي الممكن لدى مجموعة البروجوازية ، أو مجموعة البروجوازية الصينية ، ولا يبدو عندئذ أن ثمة خطأ – حسب تحليله – لباقي المجموعات (أو الطبقات) الاجتماعية فيها . وهذا أيضاً توجيه مقصود لا تقره البنية التكوينية ، سواء أخذت بما هي منهج متكامل في المنهجية ، أو ركز على استغلال أحد مفاهيمها أكثر من غيره ، كمفهوم « رؤية العالم » مثلاً .

ولاحظ من كل ذلك أن الدراسات التي تبنت البنية التكوينية بشكل أو بآخر كانت قليلة من حيث الكم ، ومع ذلك قد يبرز القول إنها – فيها عدا محاولات محدودة – أكثر ما يوجد في العالم العربي ، كما يلاحظ أنه برغم الحاشية المنهجية التي قد تلعب إلى التضييق على اختيار هذا المنهج في العنوان ، فإن استعمال البنية التكوينية لم يكن شاملاً وصحيحاً^(٩) ، أو على الأقل لم تطبق دائماً بما هي منظومة متكاملة ، ولم يتبع الالتزام للمنهج بجميع عطاياها ومفاهيمها الإجرائية كما عمل بها جولدمان مثلاً ، وإنما وقع الاختيار أحياناً كثيرة على توظيف بعض المفاهيم دون غيرها ، أو أكثر من غيرها . ولعل ذلك راجع إلى الرقابة المطلوبة في التطبيق ، لاختلاف السياق الحضاري في المناخ الذي أبرز المفاهيم المنهجية عنه

الهوامش :

- (٩) يشير إلى أنه عنوان مقال نشرته صحيفة السياسة الأسبوعية بتاريخ ١٩٣٩ / ١ / ٢٨ (انظر ص ١٠٩) .
(١٠) نفسه ، ص ١٥٤ .
(١١) نفسه ، ص ٢١٨ .
(١٢) نفسه ، ص ٢٢٢ .
(١٣) نفسه ، ص ٢٢٤ .
(١٤) محمد برادة : مقدمة ترجمته لكتاب عبد الكبير الخطيبي « الرواية المغربية » ، ط الرباط ١٩٧١ ، ص ٧ وكذلك دراسة « الرواية المغربية » ضمن كتاب : « دراسات تحليلية لرواية دافنا المصني » ، ط الرباط ١٩٨٠ ، ص ٩٩ .
(١٥) انظر دراسات في كتاب : « الرواية المغربية » ، واقع ولقاء ، ط دار ابن رشد – بيروت ١٩٨١ ، وقد تعود إليها فكرة نتائج تطبيق المنهج فيها .

- (١) محمد برادة : محمد مندور وتطور النقد العربي – دار الآداب – بيروت ١٩٧٩ ، ص ٦١ .
(٢) نفسه ، ص ٢١ .
(٣) نفسه ، ص ٢٢ .
(٤) نفسه ، ص ٥٦ .
(٥) نفسه ، ص ٦٨ .
(٦) أشار برادة في ملخص ص : ٢٣ وفي ص ٩٦ إلى أنه أخذ هذا المصطلح من « التطوير جراهي » الذي أتركه عن العلاقة بين المثقف والطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها من وعي ، مع مراعاة اختلاف سياق التطبيق .
(٧) أي ينتمى « رؤية العالم » حسب مفهوم جولدمان .
(٨) محمد برادة : محمد مندور وتطور النقد العربي ، ص ١٠٧ – ١٠٨ .
وفي الملخص يشير إلى أنه أخذ مفهوم « الوعي الممكن » من جولدمان .

- (٤٥) نفسه ، ص ٣٣٤ — ٣٣٥ .
 (٤٦) يحمل على كتاب جولدمان المذكور :
 Marxisme et sciences humaines p.p.31 - 38 .
 (٤٧) ظاهر الشعر ... ص : ٣٣٥ .
 (٤٨) نفسه : ص : ٣٣٦ .
 (٤٩) نفسه ، ص ٣٣٨ .
 (٥٠) يحمل أيضاً على كتاب جولدمان نفسه ، ص ٣٠ — ٥٠ — ٥١ .
 (٥١) ظاهرة الشعر ... ص ٣٣٩ .
 (٥٢) ٥٢١ - ٥٢٠ ص ٢٤٥ .
 (٥٣) نفسه ، ص ٣٧٨ .
 (٥٤) نفسه ، ص ٣٩٠ .
 (٥٥) حلماني حيد : « الرواية الشعرية ورواية الواقع الاجتماعي » - (دراسة
 بنوية تكوينية) - ط - دار الثقافة - الدار البيضاء ١٩٨٥ ، ص ١٤ .
 (٥٦) نفسه ، ص ١٠ .
 (٥٧) L. Goldmann : Pour une sociologie du roman, p.41 .
 وهي إضافة نص عليها حلماني أيضاً في ص ١٢ من كتابه المذكور .
 (٥٨) الرواية الشعرية ورواية الواقع الاجتماعي - ص : ١٢ مع إضافة على نفس
 الصفحة من كتاب جولدمان أيضاً .
 (٥٩) نفسه ، ص ١٣ ، مع إضافة على ص ٤٢ من كتاب جولدمان .
 (٦٠) انظر تفصيل هذا الموضوع في كتاب جولدمان :
 L. Goldmann : Marxisme et sciences humaines, p. 121 et suite .
 (٦١) الرواية الشعرية ورواية الواقع الاجتماعي ، ص ١٣ — ١٤ .
 (٦٢) نفسه ، ص ١٤ ويحمل في ذلك على كتاب :
 Ferdinand de Saussure : Cours de linguistique générale - Payot,
 Paris 1976 .
 (٦٣) نفسه ، ص ١٥ .
 (٦٤) نفسه ، ص ١٥ — ١٦ .
 (٦٥) نفسه ، ص ١٦ .
 (٦٦ ، ٦٧) نفسه ، ص ١٧ .
 (٦٨) نفسه ص ٢٦ .
 (٦٩) يدل على ذلك أيضاً إضافة بعض الدارسين على مراجع عديدة للركاش أو
 جولدمان ، وبعضهم لا يحمل إطلاقاً .
 (١٦) ، (١٧) نفسه ، ص ١٣٠ .
 (١٨) دراسات تحليلية وتنقدية لرواية دلتا الماضي ، ص ١٠٠ .
 (١٩) سعيد علوش : « الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي » دار الكلمة
 للنشر - بيروت ١٩٨١ ، ص : ١٢ .
 (٢٠) L. Goldmann : Le diem czech, p.p.15
 (٢١) الرواية والإيديولوجيا ، ص ٣٤ .
 (٢٢) نفسه ، ص ٣٨ .
 (٢٣) نفسه ، ص ٤٥ .
 (٢٤) نفسه ، ص ٥١ و ٥٢ .
 (٢٥) نفسه ، ص ٦٢ .
 (٢٦) نفسه : ص : ٦٧ .
 (٢٧) نفسه : ص ٦٨ ، ويحمل على جورج لوكانش في « نظرية الرواية » ،
 ط دانونيل ١٩٧١ ، ص ١٠ .
 (٢٨) نفسه : ص ٧٢ .
 (٢٩) نفسه ، ص ٨٠ .
 (٣٠) نفسه ، ص ١٢٨ .
 (٣١) نفسه : ص ٢٣ .
 (٣٢) محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب - دار العودة - بيروت
 ١٩٧٩ ، ص ١٢ .
 (٣٣) يحمل بنيس في هذا الصدد على كتاب جولدمان : « Marxisme et
 sciences humaines » ص : ٥٥ .
 (٣٤) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص ٢٣ - ترجمة من نفس المرجع ،
 ص ٥٦ .
 (٣٥) ظاهرة الشعر ... ص ٢٤ .
 (٣٦) نفسه ، ص ٢٦ .
 (٣٧) نفسه ، ص ٢٧ .
 (٣٨) نفسه ، ص ٣٠ .
 (٣٩) نفسه ، ص ٣٠ .
 (٤٠) نفسه ، ص ٢٠٧ .
 (٤١) نفسه ، ص ٢٠٧ .
 (٤٢) نفسه .
 (٤٣) نفسه ، ص ٢١٥ .
 (٤٤) نفسه ، ص ٢٤٧ .

محمد

الاتجاه النفسى فى دراسة الأدب و نقده

عصام بهى

(١)

من ثائفة القول أن نحاول تأكيد العلاقة بين الأدب والنفس الإنسانية ؛ فهي قضية مسلّمة فى غير حاجة لتأكيد أو إثبات ، إذ يكفى من تساوره لحظة شك أن يلقى نظرة على أى عمل أدبى ، من أى نوع ، فى أية لغة ، وأى عصر ، لأى كاتب ، ليجد هذه النفس الإنسانية — ذاتاً وجماعة — فى وسوسها ومخاوفها ، فى انتماعها وجرأتها ، فى بأسها وطموحها ، فى حبها وكراهيتها — فى كلمة — فى علاقاتها المتشابكة مع نفسها ، ومع الكون والطبيعة ، ومع القوى التى تشاركها سكنى الكون ، ظاهرة أو مخفية ، طائفة أو مهيمنة ، ومع مجتمعاتها ، وبين جماعاتها والجماعات الأخرى ... هذه النفس ، فى هذه الحالات جميعاً ، هى مطلع الأدب ، بدءاً وانتهاءً ، انطلاقاً منها ، وتمهيداً عنها ، ومحاولة لاكتشاف مجامعها ، والانسحاق منها أو تطويعها ...

من ثمّ فهى علاقة سابقة على كلّ معرفة علمية بهذه النفس الإنسانية ، وعلى كلّ معرفة « علمية » أيضاً بالأدب . طبيعته وأهدافه ومجالات عمله . وهى — فى الوقت نفسه — تتجلى — بشكل أو آخر — فى الأحوال الأدبية كلها ، التمتية لكل اللغات وكل العصور ، دون انتظار لـ « علم النفس » أو « علم النقد » . وبناءً على هذا ، يصحّ ضرباً من العبث أن نسعى إلى ضرب الأمثلة أو سوق الأدلة والبراهين ؛ فلا ننظر أن هناك من يمارى مستظراً من يلقمه بهذه العلاقة أو حتى يمدّها فى الأدب والفنّ^(١) .

(٢)

أو اضطرابية ؛ وأعمالهم حسب ما يصوّرون تنمخض عن نتائج غيرية أو شريرة . ووفقاً لهذا يكون فرحهم أو ترحمهم ...^(٢) . والشاعر — عنده — « يثير الأحاسيس ويتقلّبها ويكدها بأساليب القوة ... »^(٣) .

وعلى الرغم من أن مفهوم أفلاطون الخاص للمحاكاة — من حيث هو « تقليد مشوّه » وسىء — الية للحقيقة وللنفس الإنسانية — ينتهى به إلى رفض جلّ الأدب والفنّ وإدائته لآثره الضار فى النفس الإنسانية — على الرغم من هذا كله ، فقد ظلّت القضية عنده —

وحقّ حين نشأ النقد الأدبى — عبر تأملات فلاسفة الإفرقيع العظيم ، وعلى رأسهم أفلاطون وأرسطو ، وفى سياق فلسفاتهم بعامة — لم ينتظر ، ولم ينتظروا ، علم النفس ليؤكد لهم على هذه الصلة الجوهرية التى تربط الأدب والفنّ بعامة بعلم النفس . فلاسفة أفلاطون الجاهلية تقوم — فى جوهرها — على التسليم بهذه العلاقة . فـ « المحاكاة » — وهى جوهر الأدب والفنّ عنده — تأخذ من الناس وتمطيعهم . فهى « تقليد لأعمال الناس ، اختياريّة كانت

أعنى علاقة الأدب والفنّ بالنفس الإنسانية — على تأكيدها والتسليم بوجودها على الأقلّ .

وعلى محاولة أرسطو فهم مفهوم أسفله للمحاكاة وضررها بالنفس الإنسانية ، لم يَنْسُ إلى إصناف هذه العلاقة بين الأدب والفنّ والنفس الإنسانية ، أو حتى إلى التظلم من شأنها ؛ بل — على العكس — أكدها وركز عليها ، من حيث إن الشاعر — يحاكى الناس وهم يصطلون — يعنى فى حركتهم وسلوكهم ومواقفهم وعلاقاتهم فى الحياة — ليخاطب نفس المتلقى — مشاعداً فى السرح ، أو مستمعاً لرواة الملاحم — فيحدث فيها نوعاً من « التطهير » Katharsis الذى يزود النفس الإنسانية « بصرف أمين للمواقف القلقلة التى تطرحها بقوة » ، فنترك — نحن المشاعدين — السرح مزودين « بعقل ملىء » ، وقد تصرفت كل عواطفنا^(١) .

من ثمّ ، لا يكون الفنّ القائل على « للمحاكاة » — كما ادعى أفلاطون بأسلوبه البليغ — وضيماً يتكبح وضيمته فيولدها نسلًا وضيمًا . . . ، بل يكون — عند أرسطو — إبداعاً واقعياً ، لا يمتنع الإنسان بما يضيفه إلى موارده وحسب ، ولا « بالرضى القفّ » الذى يشعر به أثناء التلقى ويملعه وحسب أيضاً ، بل هو « يشفيه » كذلك بتخليصه من شوائب نفسه ، وما يساورها من المشاعر القلقلة الصّارة .

والحقيقة أن الفئات أرسطو إلى هذا « الرضى القفّ » وإلى هذا « التطهير » ليس وحده الذى يشي بعمق معرفته بكلّ من الأدب والفنّ من جهة ، والنفس الإنسانية من جهة أخرى ، والعلاقة القائمة بينهما أبعاداً وعظمة ؛ إذ نجد عند ملاحظات بطول بنا الوقوف عندها ، فى حديثه — بخاصة — عن بناء شاعر المأساة لشخصية بطله ، بما يلائم فنه من جهة ، وما يمتنع جمهوره هذه الآثار الممتعة والمثيرة معاً ، من جهة أخرى .

(٣)

وحين انتقل ثقل النقد الأدبى إلى العالم العربى — الإسلامى ابتداءً من القرن الثامن الميلادى ، وجدناه أيضاً لا يخلو من ملاحظات صائبة وصيقة فى علاقة الأدب — والشعر بخاصة — بالنفس الإنسانية ، سواء فى ملاحظة إبداعه أو فى ملاحظة تلقيه .

ويمكن أن نشير هنا — على سبيل المثال لا الحصر — إلى إفراء ابن سلامّ الجعّمى أصحاب المراتى — كمتعمق بن نورية واختصاصه وأعشى باعلة وغيرهم — بطبقة خاصة متصلة من طبقات الجماهيرين العشر . وإذا كان ابن سلامّ لم يذكر سبباً لإفراءهم فى طبقة فنّنا نستطيع أن نلتمس رؤيته لهم على أنهم تميزوا بخصيات خاصة آثارها أحداث معينة فبرزوا فى هذا الفنّ الشعرى — الرثاء — دون غيره . وكذلك كان إفراءه شعراء القرى العربية — مكة والمدنية والطائف وغيرها — بطبقة خاصة على أساس نظنّ أنه نفسى — يعنى ، أو تفسيره لقلة الشعر فى بعض القبائل والأماكن بقلّة الحروب

والتراعات بينهم . يقول عن شعراء الطائف : « وبالطائف شعر وليس بالكثير ، وإفراء كان يكثر الشعر بالحروب التى تكون بين الأحياء ، نحو حرب الأوس والخزرج ، أو قوم يثرون ويغار عليهم . والذى قلل شعر قرش أنه لم يكن بينهم نائرة ، ولم يحاربوا »^(٢) .

كما يمكن أن نشير — أيضاً — إلى ملاحظات ابن قتيبة — فى مقدمة « الشعر والشعراء » — المتعلقة بدوافع البنية المتعددة الموضوعات للقصة العربية ، حين يقول :

وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مُصنّف القصيدة إذا ابتدأ فيها الديار والدمع والأثر ؛ فيكسب وشكاً ، وشاطب الرعب ، واستوقف الرقيق ؛ ليحصل ذلك سبباً لذلك أهلها الغاضبين عنها ؛ إذ كان نازلة التمدد فى الحلول والظعن على خلاف ما عليه من اللذات ؛ لا تتخالف من ماء إلى ماء ، وانتجاعهم الكلأ ، وتبجهم مساطق الغيث حيث كان . ثم وصل ذلك بالنسب ؛ فشكا شدة الوجد . ولم يفرق ، وفرط الصباية والشوق ؛ ليميل نحوه الغلوب ، ويصرف إليه الوجود ، وليستدعى (به) إصفاة الأسباع (إليه) ؛ لأن التشبيب قريب من التسوس ، لا يظنّ بالغلوب ، ؛ فلما (علم أنه قد) استوتق من الإصفاة إليه ، والاستباح له ، عقيب بإيجاب الحفوق ؛ فرحل فى شعره ، وشكا النَّصَب والسَّهر ، وسرى الليل رجماً للمجير ، وإنشاء الرحلة والبيهر . فلما علم أنه (قد) أوجب على صاحبه حقّ الرجاء ، وزميمة التكميل ، وفقر عنه ما ناله من المكافأة فى المسير ، بدا فى المديح ؛ فيحث على المكافأة ، وعزّه للسباح ، وفضله على الأشباه ، وصفر فى قدره الجيزل^(٣) .

وما قد يعترض به عليه من أنه إنما يضع تفسيراً لقصيدة المديح التى كانت شائعة فى عصره ، لا يعنى أن حكمه — النفسى الاجتماعى — ينطبق أيضاً على عدد كبير من معزولات القصيدة العربية غير المعنية بالمديح .

ويمكن أن نشير كذلك إلى ما ذكره عن « الدوافع العامة » للشعر أو مشيراته ؛ كقوله :

— وللشعر دواعى تحت البطش وتبعث التكلّف منها الطمع ، ومنها الشوق ، ومنها الشراب ، ومنها الطرب ، ومنها الغضب .

— وقيل للحطية : أتى الناس أشعر ؟ فأخرج لسائناً دقيقاً كأنه لسان حية ، فقال : هذا إذا طمع . وقال أحمد بن يوسف الكاتب لأبى يعقوب الخزيمى : مداحك لحمد بن منصور بن زياد ، يعنى كاتب البرامكة ، أشعر من مرثيك فيه وأجود ؟ فقال : كنتأ يومئذ نعمل على الرجاء ، ونحن اليوم نعمل على الولفة ، وبينها يون بعيد . وهذه عندي قصة الكهيت فى مدحه بنى أمية وآل طالب ؛ فإنه كان يتشبع وينحرف عن بنى أمية للراى والموى ؛ وشعره

والفرد، من جهة، والنفس الإنسانية، مبدعة ومتغيرة، من جهة أخرى.

ولن نضيف الكثير، في الواقع، إذا ما رحنا نستعرض ملاحظات مشابهة حملها النقد الأدبي في الغرب إلى أواخر القرن التاسع عشر؛ ففئة الكثير من الملاحظات و«التفارقات» الصائبة والعميقة في مجال علاقة الأدب والفن بالنفس الإنسانية، لكنها ظلت «ملاحظات» و«نظرات»، مبنية على «التأمل» و«الحس» و«الفكر التجريدي» للفلسف الذي لا يفهم بناء «علمي» قائم على «معرفة تجريبية» تعطى لنفسها الحق في ادعاء معرفة النفس الإنسانية بعمامة وتفسير سلوكها، في الماضي والحاضر بل في المستقبل، كما تكون قادرة على أن تلج هذا العالم الذي ظل مجهولاً داخل هذه النفس لآلاف السنين؛ عالم الإدماج، عند الفنانين والأدباء، والتلقى عند الجمهور، ومن ثم تكون قادرة — كذلك — على كشف مغالقات الأعيال الأدبية، أو كثير منها، التي ظلت، أو ظلت مناطق واسعة فيها، مجهولة أو حصية على فهم في ظل النظرة التأملية السابقة على العلم.

(٤)

ومع أن محاولات كثيرة قامت — قبل فرويد — للاقترب من النفس الإنسانية ودراستها، فإن التفارقات عليه أن المعرفة العلمية لهذه النفس جاءت مع محاولات فرويد وغيرها. فهو لم يعتمد اعتماداً أساسياً على المنهج التأملّي الذي ميز المحاولات السابقة عليه، بل قامت معرفته أساساً على «المصادفة» وما يتمّ فيها من فحص سريع للحالات المرضية، مع جمع أكبر قدر ممكن من أقوال المريض التي تحمل ذكرياته وإطباعاته من حياته الماضية، وبخاصة طفولته وعن سلوكه، وخوافه، و«أحلامه» و«Dreams» و«كوابيسه»... إلخ. ويعد أن يتمّ تدوين هذا كله، يحمله، ويسمى إلى تفسيره. ويجمع أكبر قدر ممكن من «الحالات» وتفسيرها، وتصفيتها، أمكن لفرويد أن يتقدم به — علمه — في النفس الإنسانية.

لقد كانت «اكتشافات» فرويد في النفس الإنسانية ومنهج في دراستها فتحاً جديداً ورياً واسعاً دخلت منه، وما تزال، كثير من المحاولات الساعية إلى الكشف «العلمي» عن هذه النفس ومكنوناتها وآليات حركتها في الواقع الفردي والاجتماعي، في الداخل والخارج. حذا أن تلازمه أنفسهم، وفي حياته، اختلطوا معه اختلاطات كثيرة أو قليلة، وإن علم النفس اليوم قد ابتعد كثيراً عما كان عليه عند فرويد، وإن علم نفس فرويد يوشك أن تكون قيمته قيمة تاريخية، لكن يظل له فضل الريادة في التحول «بعلم النفس» عن التاملات الفلسفية — التجريدية القديمة إلى المنهج العلمي الحديث، الذي كان اتباعه وراءه كل التطوّرات التي شهدناها هذا العلم.

في بنى أمة أجمود منه في الطالبيين؛ ولا أرى علة ذلك إلا قوة أسباب الطمع، وإيثار النفس لمجال الدنيا على أجل الآخرة.

وقيل لكثير: يا أبا صخر، كيف تصنع إذا عارض عليك قول الشعر؟ قال: أطوف في الرياح المحلية، والرياح العتبية، فيسهل عليّ لرصته، ويسرع ليّ أحسنه^(١).

وهو يقف كذلك عند الأوقات — أو الحالات — التي يصر فيها الشعر على الشاعر، «ويصبح فيها رصه»، دون أن يُعرف للملك سبب «إلا أن يكون من عارض يعترض الغريزة من سوء غذاء أو خاطر غم». وعلى العكس، فثمة أوقات «يسرع فيها آتيه، ويسمح فيها آتيه»؛ منها أول الليل، ومنها صدر النهار، ومنها الخلوة في الحس والمسير^(٢).

كما يقف ابن تقيّة — في المقدمة نفسها — عند اختلاف طابع الشعراء: «فـ» منهم من يسهل عليه للمحج ويسرع عليه للمجاهد. ومنهم من يتسر له المراتي ويتعذر عليه الفزل، «ويضرب المثل بذي الرمة الذي كان «أحسن الناس تشبيهاً، وأجودهم تشبيهاً، وأوصفهم لرميل وهابرة وفلاحة وماء وفرد وحية؛ فإذا صار إلى للمحج والمجاهد خاتنه الطبع. وذلك آخره من الفصول»^(٣)...

بل هو يلتفت إلى أن الشاعر قد يملكه «طبعان»؛ أحدهما للشعر، والآخر للحياة! ويقف — هنا — عند كل من جرير والفرزدق؛ إذ «كان الفرزدق زير نساء وصاحب فزل، وكان مع ذلك لا يجيد التشبيب. وكان جرير عفيفاً جرّهاً عن النساء، وهو مع ذلك أحسن الناس تشبيهاً. وكان الفرزدق يقول: ما أحوجهم مع عفتي إلى صلابة شعري، وما أحوجني إلى ولّغ شعري لما ترون»^(٤).

هذه، وغيرها كثير في كتب النقد والبلاغة العربية، أمثلة على مثل هذه الملاحظات المرتبطة بالنفس الإنسانية — مبدعة ومتغيرة للإبداع. وقد نقول إنها ملاحظات جزئية لا تشكل رؤية متكاملة ومحددة؛ وهذا حق، لكنها تظلّ نابعة من اهتمام بهذه «النفس الإنسانية» — للشعير والمتلقى معاً — يستند إلى مقولة أسامية تنقّ وراء الأمر كله، هي أن الأدب — شعره وثره — ما هو إلا «نفس» مخاطبة ونفساً وتسمى — بكل ما يملك الفنان من أساليب فنية — إلى التأثير فيها.

وعلى أية حال فقد تراكت هذه الملاحظات الجزئية، واتسمت في النقد العربي القديم، حتى وصلت إلى ذروة الوعي بها في العمل الائد للشيخ عبد القاهر الجرجاني الممثل في كتابه: «أسرار البلاغة» و«دلائل الإحجاز». وقد أطال عمده خلف الله أحد الوقفة عند الأول منها، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده^(٥)، على نحو يميلنا في غير حاجة إلى إطالة الوقفة عنده؛ فإنا أشرنا إليه عند بعض سابقيه، وما درسه خلف الله عنده، يكتفينا لتأكيد القضية: قضية انفتاح النقد، حتى في بواكيره الأولى، الإغريقية والعربية، إلى هذا الارتباط الوثيق بين الأدب

(٦)

لم يكن فريدي ولا مفاجئاً أن يلتزم العقاد النبع النقي في نقد الأديب ، وهو الذي أكد منذ بواكير حياته الأدبية « الموقف الذاتي » في الأدب ، والشعر بخاصة ، في تقديمه لديوان المازن الأول (عام ١٩٠٩) ، وهو الذي قال في تقديمه لديوان عبد الرحمن شكرى الثانى « لآلئ الأفكار » (١٩١٣) : « . . فالشاعر المبعثر معانيه بناته ، فهن من لحمه ودمه . وأما الشاعر المقلد فمعانيه ربيباته ؛ فهن غريبات عنه وإن دعاهن باسمه . . . ألا وإن غير الشعر المطبوع ما ناجى المواقف على اختلافها ، وبت الحياة في أجزاء النفس بجمعها ، كشعر هذا الديوان » (١٦) . ثم هو الذى أرسى - مع صاحبه المازن - مفهوم « الصدق » في النقد العربى الحديث ، إيماناً للمركبة التى غاضبها أوائل المشرقيين مع رؤوس الاتجاه الإحيائى ، عبر كتابها الشهير « الديوان في الأدب والنقد » ، الذى قال فى مقدمته :

وأقرب ما نغير به مذهبتنا أنه مذهب إنسانى مصرى عربى : إنسانى لأنه من ناحية يترجم عن طبع الإنسان عاصلاً من تقليد الصناعات المشوّهة ، ولأنه من ناحية أخرى ثمرة لقاح القرائع الإنسانية هائلة ، ومظهر الوجدان المشترك بين النفوس قاطبة . ومصرى لأن دعاته مصريون تؤثر فيهم الحياة المصرية ، وعربى لأن لغته العربية . . (١٨) .

ثم قال فى نقد شوقي :

.. وليس هم الناس من القصيدة أن يتسابقوا فى أسواط البصر والسمع ، وإنما همهم أن يتماطفوا ويودع أسهمهم وأطمعهم فى نفس إخوانه زينة ما رآه وسمعهم ، وعلاصة ما استطاعه أو كرهه . وإذا كان كذلك من التشبيه أن تذكر شيئاً لآخر ثم تذكر شيئاً أو أشياء مثله فى الاحرار فهاذمت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حراماً بدل شيء واحد ، ولكن التشبيه أن تطيع فى وجدان سامعك وكفره صورة واضحة عما تطيع فى ذات نفسك . وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان . . وإنما ابتدع قتل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس . وبقوة الشعور وتيقظه وسمعه واتساع مداه ونفذه إلى حميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه ، ولهذا كان لغیره كان كلامه مطرباً مؤثراً ، وكانت النفوس تواقه إلى سامعه واستيعابه ، لأنه يزيد الحياة حياة ، كما تزيد المرأة النور نوراً . . (١٩) .

كان من الطبيعى - إذن - أن يجد كل من العقاد والمازنى ضالتيهما فى علم النفس يدرسان من خلاله الأدب والأديب . أو قل : الشعر والشعراء . وقد اختلطا لنفسيهما - وبخاصة العقاد - خطأً جواً به ، يركز على شخصية الشاعر وصورته فى شعره ، فى إطار ما أشرنا إليه من مفهومهما عن « الصدق » الذاتى للشاعر ، من جهة ، وفى ضوء إتجاهات علم النفس التحليلى ، من جهة أخرى .

وفىما يخص موضوعنا هنا ، فلابد من الإشارة إلى أن فريدي - الذى غير بثافة موسوعية تسم مخطى القرن الماضى ولوائى هذا القرن ، وتعمقة وثيقة بالأدب الأوربية - لم يتف جهده على دراسة النفس الإنسانية فى مجال واحد وحسب من مجالات نشاطها وحركاتها ، بل بحث من تجليات هذا النشاط فى مجالات المتعلّقة والمتفرّعة ، ومنها مجال الأدب والفنّ . فقد كانت لتفريد محاولات فى دراسة بعض الأدياب والفنانين ، ألفت بتتبع جليل يقوم على هذه المعرفة الوثيقة بالنفس الإنسانية ومجاهلها التى حاول الكشف عنها وعن تحولاتها وحيلها . « فقد كان فريدي هو الذى استهلّ الطريقة الجليدية (النفسية) فى تحليل الفنّ (والأدب) فى رسائله عن ليوناردو دافنشى وهولدرلين ، فكانتا مثلاً لتلاميذه يقتدون به فى هذا المجال ، حتى صار لدينا الآن ما قد يصل إلى مئات من الكتب والمقالات التى تتعلم من « سانت بول » حتى « جيمس جويس » . . (٢٠) .

(٥)

ومع بدايات القرن العشرين كانت تحتاج الأدب العربى - بتأثير المرحلة الحضارية التى كانت تمرّ بها للمطالعة (٢١) - موجة جديدة من الإبداع ، ورؤية جديدة للأدب ووظيفته ، تستند إلى كثير مما نالت به الحركة الرومانسية فى الغرب ، من التعبير عن الذات والصدق معها ، وتصور اللحظات النفسية ، والزواجى بين عواطف الكاتب ومظاهر الطبيعة ، والنظر فى أمور الحياة والناس نظراً عصرياً يقوم على البصيرة الثاقبة والإدراك الوجدانى الشخصى (٢٢) . إنها موجة تقوم - فى كلمة - على عبورية النفس / الذات فى العالم وفى الإبداع معاً ، ومن ثم يكون ملها الأمل « والصدق » فى التعبير عن هذه الذات فى حالاتها المختلفة . فالشعر - عندهم - هو « ما اتفق على نسجه الخيال والفكر أيضاً لكليات النفس وتفسيراً لها . . . فالشعر هو كلّيات العواطف وإحاليه واللذوق السليم . . » (٢٣) . وهذا قصورا شعرهم على التعبير وعن وجدانهم وتجاربهم العاطفية وتأملاتهم فى قوسهم وفيها حوهم من طبيعة ، عازلين عما كان يشارك فيه كبار الشعراء حينذاك من مواءمة لحوائث السياسة وأحداث المجتمع . . (٢٤) .

ولقد خلق كل حركة أدبية - إبداعية حركة مواكبة من النقد ، فقد بدأ شعراء هذا الاتجاه أنفسهم يحلقون هذه الحركة النقدية المواءمة بأنفسهم ؛ فأنشد كل واحد منهم مقدّم دواوين الآخرين ، أو يقدمون دواوينهم بأنفسهم ، توضيحاً لتفاهيمهم الأدبية الجديدة ، وتأكيذاً لها فى مواجهة المفاهيم التى كانت سائدة ومتعارفة عليها بتأثير تيار الإحياء الذى كان يحتمل الساحة حينئذ .

ومن وسط هذا التيار الجديد ، بل من قلبه ، خرج واحد من أكبر نقادنا الأديبين وأبرزهم ، من جهة ، ومن أقدم من اصطلحوا النبع النقي فى درس الأدب ونقده ، من جهة أخرى ، هو عباس عمود العقاد .

(٧)

إغراب ولا استغراق فقد ألقى رسالته وأبلغ في أدائها أكمل بلاغ .
وعله هي الرسالة المقصودة ، وهذا هو الشعر الجيد ، وعله هي
الطبيعة الفنية ؛ أما للمعان والتوليدات فهي وسائل إلى غاية لا قيمة
لها إلا فيها تزييه وتنتهي إليه . (ص ١١ - ١٢) .

ولابد أن يصل النشاط إلى منتهاه بعد هذا كله ؛ إذ يستوى في
منظور الناقد - بناء على هذه المقدمات كلها - جيد الشعر ورديه ؟
« فلدي » منه مثل ما للمجد من الدلالة على نفسه والإبانة عن
صحته وسقمه . بل ربما كان بعض رديته أدل عليه من بعض جيده
وأدلى إلى التصريف به والتغافل إليه ؛ لأن موضوع فنه هو موضوع
حياته ؛ ولما رجا إليها في أحسن أوقاته ، وبما في أسوأ أوقاته ؛ ولقد
تكون حياته في الأوقات السيئة أضعاف حياته في أحسن الأوقات .
(ص ١٢) .

وحين يلقى المقداد عند شاعرية ابن الرومي فإنه يعطها
بمصرعها : المصير والموهبة الفردية ؛ « فلا المصير هو كل شيء » ،
ولا الموهبة الفردية هي كل شيء . . . ؛ وإذا كان « المصير لا يخلق
الموهبة خلقاً ، فهو بلا رب يوجهها ويصير » لما أسبب لها
واستولها ، يبحث بسهولة علينا أن نفهم كيف أن عبقرية من
العبقرات تنبئ على وجهتها في زمن ولا تنبئ إليها في زمن
آخر . . . (ص ٥٢) . والفرد الثالث المجهري « كان صالحاً
لظهور ابن الرومي أهما صلاح : كان صالحاً لظهور ابن الرومي -
الشاعر - لأنه كان عصرًا حيًا ، حافلاً بأسباب الحياة والوراثة
الإحساس ، مشغولاً بالشعر والعلم وكل ما تشغل به فرجة أو
سليقة . وكان فيها هذا ذلك - عصر للوالى ، أو عصر للمعالي
فيه نصيب وفير من التعلم والتأنيب والقرينة التي تميزها للسبق
في كل مضيء . . . » (ص ٥٤) .

غير أن هذا المصير نفسه لم يكن صالحاً لابن الرومي الإنسان ؛
أما « ابن الرومي الشاعر في عصر الحياة والإحساس والنداسة
والوالى فهو بخير . . . » وأما [ابن الرومي الرجل في عصر النداء
والخبت والصراع المجهنى فهو بشر ما يكون عليه مثله . . . ولا
سبيل إلى الاتساق بين الشخصين] الرجل والشاعر في شخصية ابن
الرومي [، ولا سبيل كذلك إلى التوفيق بينها على أي حال ! »
(ص ٥٤ - ٥٥) .

هذا التمييز بين « شخصين » في « شخصية » ابن الرومي ، على
الرغم من اتحادهما في شعره ، قرين التمييز بين « روحين » في
جسده : روح الحياة والإحساس والنداسة ، وروح النداء والخبت
والصراع المجهنى ؛ وهما معاً يفسران عظمة شاعرية ابن
الرومي ، ودخول ذكره - في الوقت نفسه - في عصره ، وأن الناس
لم تزد به معرفة إلا بعد موته .

أما أخبار ابن الرومي في كتب الأدب والتاريخ فلها لا تقويم -
عند المقداد - بترجمة وافية أو بما يقرب من الترجمة الوافية ؛ إلا أن
ابن الرومي يعرضنا ببعض العرض من تلك النقص الكبير بخاصة
فريلة فيه ليست في غيره من الشعراء ؛ هي مراقبته لنفسه -

كانت دراسة المقداد عن « ابن الرومي » : حياته من شعره «
(١٩٣٨) باكورة إنتاجه على هذا الطريق^(١) . وفضلاً عما يلتفت
إليه العنوان ، يقرر المقداد في تمهيد : « . . أن الطبيعة الفنية هي
تلك الطبيعة التي تجعل فن الشاعر جزءاً من حياته أيًا كانت هذه
الحياة من الكبير أو الصغير ، ومن النور أو الظلمة ، ومن الألفة أو
الشلوذ . وتنام هذه الطبيعة أن تكون حياة الشاعر وفنه شيئاً واحداً
لا يتفصل فيه الإنسان الحي عن الإنسان الناظم ، وأن يكون
موضوع حياته هو موضوع شعره ، وموضوع شعره هو موضوع
حياته ؛ فديوانه هو ترجمة باطنية لنفسه ، يخفى فيها ذكر الأماكن
والأزمان ولا يخفى فيها ذكر خالصة ولا هاجسة مما تتألف منه حياة
الإنسان ، ودون ذلك مراتب يكثر فيها الاتفاق بين حياة الشاعر
وفنه أو يقل . . . »^(٢) .

وحين يلتقي المقداد هذا المقاييس - وهو نفسه مقياس « الصدق »
الذي أشرنا إليه - على ابن الرومي وشعره يجده : « واحداً من
أولئك الشعراء : الدالين الذين ظفروا من الطبيعة الفنية بأولى
نصيب . فمن عرف ابن الرومي الشاعر فقد عرف ابن الرومي
الإنسان حتى عرفاته ، ولم يتعصم من إلا الفضول . . . » (ص ٩) .
فالطبيعة الفنية - هنا - تحتل - كما أشرنا حالاً - مكان
« الصدق » ولكنها لا تختلف عنه ؛ فهي التي تجعل « حياة الشاعر
وفنه شيئاً واحداً » ، وهي التي « تجعل الفن جزءاً لا يتفصل من
الحياة » (ص ١١) .

والحياة - عند المقداد - لا تعنى إلا « الحياة الباطنية » للشاعر .
وما على الشاعر الحق إلا أن يجتهد - بأدواته الفنية جميعاً - ليحبر
عنها .

من ثم يكون كل ما ذكره المقداد من ميزات ابن الرومي
الفنية - « من النظم المصحب والتوليد الغريب واستغراق المعنى حتى
يُستوفى إلى آخره ولا يبقى فيه بلية » - لا يعلو أن يكون « أدوات
للتعبير ، وليس هو للتعبير المطلوب في لبايه » . فالتعبير المطلوب -
عنده - هو غرض الشاعر في « سريرة نفسه » لاستخراج مكنونها .
وهذا ما كان يفعله ابن الرومي ؛ فالشعر - عنده - لم يكن إلا
« إعابيه الموصول بمرقو جسمه ، للنسج من لحمه ودمه » (ص
١٢) .

والمقاد لا تقلقه النتيجة التي لابد أن يصل إليها قارئه عبر هذه
المقدمات ، بل يصرح بها هو نفسه قبل أن يخلص بها الآخرين ؛ إذ
يستوى عنده من الشعراء « من ألقى سريرة نفسه بتوليد وإغراب ،
ومن ألقاها بكلام لا إغراب فيه ولا توليد » (ص ١٢) . اللهم -
إذن - هو « ما يعبر عنه الشاعر » لا كيفية التعبير ؛ « فلذا لم يكن
عند الشاعر ما يعبر عنه فكل معانيه وتوليداته وتوافده لغز لا حاجة
بنا إليه ؛ وإذا كان عنده ما يعبر عنه واستطاع التعبير بغير توليد ولا

وتسجيله وقائع حياته في شعره — فما من أحد له شأن في حياته إلا وجدت اسمه في ديوانه ملحوظاً أو مبهجاً أو موصوفاً أو مردوداً عليه . . . بل يذكر في شعره الطعام الذي أحب ، والخلق الذي تعلق به ، وعموداً كان أو مملوماً ، حتى كأنه يتخرج من كتبه ؛ فيذكر عن نفسه الكتب ، والجبن ، والحرس ، والمجون (ص ٧٣ — ٧٤) . ويظل العقاد يطارده ملامح ابن الرومي الجسدية في شعره (ص ٩٦ وما بعدها) ، وشاؤنه ورواجه وأوهامه وسفرته من نفسه ومن غيره ، وحظه وحسده وهجاءه وتطيره . . . فابن الرومي « لا يخرجك إلى التعرف والاستطلاع ؛ لأنه ينيك عن الملاحظة بما يقوم به هو من ملاحظة نفسه ، وتقليد شوارذ فكره ومهسات فؤاده وسبحات أحلامه . فكأنما هو رقيب على بواطنه وظواهره ، وكأنما أعطى نفسه ليجربها ويقيده تجاربه فيها . . . » (ص ٧٥) .

والعقاد لا يصل — بطبيعة اهتمامه — السعي للوقوف على الملة النفسية — وراء هذا كله — من حياة ابن الرومي وشخصيته ، فيجدها في طبيعته التي تتميز في كل شيء بالاستقصاء والإسراف ، « لا يسكتها ضابط ولا تعدهما عزيمة » (ص ١١١) ، وهو ما يرجع بدوره إلى « توفر الحس ، ومطلوعة الرغبة الحاضرة ، والاندفاع معها ، وقلة الصبر عنها » ، مع الانفعال إلى عزم وإرادة تدفع هذه النزعات إلى الاعتدال : « ولكن أنى له العزيمة وهو أسير إحساس اللحظة التي هو فيها ، ولا يترك له استغراقه في مؤثراتها الحاضرة متغلاً في التفكير في قابل أو غابر ، ولا يعمل ما يزيته الحس والخيال حطاً تزيته له الحكمة والحصافة » (نفسه) .

وطبيعي — كذلك — أن ينتهي صاحب هذا الطبع السرف والمزاج غير المعتدل إلى نوبات من الانتفاض والوجع « ثقلاً لألم ، أو عموراً بالوحشة التي تتباه حين يرى التفاوت بين شعوره وعلامة من حوله أو مضياً مع عادة التفكير والخلق بالنفس ، التي ينميها التفات الإنسان إلى موارد الإحساسات المتوالية على وجدانه وحسه . . . فالكسوف أدل على الحس للتفرغ في بعض الأحيان من الحركة والاضطراب . . . » (ص ١١٢) .

لقد وقع ابن الرومي في حلقة جهنمية من مزاجه السرف وجسده المعتدل : « فمزاجه أغمار بالإسراف ، والإسراف جنى على مزاجه ؛ فإن هذا الإسراف للمزاج بالاستقصاء في كل مطلب ورغبة خالق ، ولا فرو ، أن يقيم جسده وينيك أعصابه ويتحيف صوابه ؛ بيد أنه لا يسرف هذا الإسراف إلا وفي جسمه سقم ، وفي أعصابه خلل ، وفي صوابه شطط ، لا يكتج جماعه ؛ فالعلة هي سبب الإسراف ، والإسراف هو سبب العلة ! » (ص ١١٢) .

هل لهذا كله دخل في تشكيل « عبقرية ابن الرومي » ، وهي « زبد حياته ، والغرض الذي من أجله عاش ، ومن أجله يكتب الكتبتين عنه ؟ نعم ، مع عوامل الورثة عن أصله الرومي ، فقد كان « لا يتحرك ولا يتنفس ولا يطعم ولا يشتر إلا ليتخذ من تلك كله مادة حياة ، ويترجم ما عمل وما علم في قالب الفن ترجمة البر

الأمين . وصفوة القول في هذه العبقرية أنها كانت عبقرية يونانية لولا الإفراط والانتهك ، أو أنها كانت عبقرية يونانية مكبرة الجوانب بعض التكبير » (ص ٢٣١) . « ولا عليك أن العقاد نفسه يتسادل — وكأنه يخاطب نفسه — « . . . هم أبائنا اليونان ؟ لا ندرى أهم من إغريق الجزر ، أم من إغريق البلاد المعروفة باسم اليونان ، أم من إغريق آسيا الصغرى . . . ومن الصعب الذي يحتاج إلى تفسير أن نقول إن هؤلاء الإغريق جميعاً سلفية واحدة ، وأمة واحدة ، وحضر واحد ، يتحدر منه الرجل ، ويتقلد إلى بيعة أخرى ، وينجب الأبناء في بيته الجديدة ، فيجتمع فيهم كل ما تفرق من خصائص العبقرية الفنية التي تسمى الآن بالعبقرية اليونانية » (ص ٢٣٢) — لا عليك من هذا كله ، ومن أن أمه غلوسية ، ومن أنه عربي الثقافة والحياة ؛ لأن العقاد انتفع بأن ابن الرومي اجتمع له — في شعره — من الصفات أو التجليات لعبقرية ما لا يمكن تفسيره إلا باليونانية — الإغريقية المختلطة بذائته الحالية إلى الإسراف والغلو ، كما رأينا .

أما هذه العبقرية — التي أعادها العقاد إلى أصولها — فهي عبقرية « تعبد الحياة ، وتحيا مع الطبيعة ، وتناشط الصور والأشكال ، وتشتخص للملح ، وتقدم الجبال على الخير ، أولا تكتب الخير إلا لأنه لون من ألوان الجمال ، ثم هي تنظر إلى الدنيا نظرتها إلى المرض المنسوب للتشئ والتمتع ، لا نظرتها إلى الحسن المعلق أو الصومعة الموحشة ، أو غير ذلك من نظرات الأجيال والأديان . . . » لولا أن الإغريق كقولنا يميزون من كل متعة بمقدار ، وابن الرومي كان لا يعرف في أمر من الأمور مقدراً أقل من الإفراط والانتهك » (ص ٢٣٣) . والعقاد يسعى إلى أن يجد هذا كله في شعر ابن الرومي .

وأما « فلسفة » ابن الرومي فتشخص في علة : عالم الطفولة الحالية ، « والذي يطالع صاحبه أبداً بهجة جديدة أو خوف جديد : طفولة خالدة ولكنها مرعوبة ، لفرط ما أبلغ عليها السقم والآلم ؛ فهي في هذه الملحة الإلحائية التي تسمى بالدنيا فاعرة الحس أبداً لكل طلوي، جديد من طلوي، الإغراء والترويع ؛ طفولة لم تزدها السنون إلا إيماناً في الطفولة ، وإغرائاً في اللب ، وشوقاً إلى الحلوى ، وروية من العصا ، واحتياجاً لعل هذه الرهبة ؛ فلن ترى في شعره كلمة طفولة واحدة إلا هي قوله الطفل الكبير الذي يفهم أضعاف ما يفهم الكبار ، ولكنه لا يحس إلا كما يحس الصغار . » (ص ٢٦٦) .

وأما « صناعته » — يعني سياته الفنية في شعره — فتختل الفصل الأخير — السادس — الذي لا يشغل إلا تسع عشرة صفحة من هذا الكتاب الكبير ؛ لأن بعض هذه السيات « تنسى لا تعود إليه في هذا الفصل لأنه سبق في مواضع من الفصل المتقدمة ، وبعضه لفظي يرجع إلى الصياغة وأسلوب التعبير والتمتعة الفنية التي يتفرد بها الشاعر بين الشعراء ، وإن تساوا في الإجابة . . . » (ص ٢٦٨ — ٢٦٩) .

الشعرية والقنولة العربية» (ص ٢٨١). ولم يكن ابن الرومي عن يسول وقومهم في الخطأ النحوي، وكان أقل الشعراء تجرؤاً في عروضه، وأكثرهم حرصاً على أوزانه.

وابن الرومي إجماد في أرباب الشعر كلها على حد سواء، وشعره كله - في استمراله على طيلة واحدة من الروح والنسج - كأنه كتب في سن واحدة، وما ذلك إلا لأنه صدر عن شعور واحد هو هذا «الشعور الجديد» (ربما يعني المتجدد) أو شعور الطفولة الفنية التي لازمتها في حياته من المبدأ إلى النهاية» (ص ٢٨٦).

(٨)

هذه هي دراسة العقاد عن «ابن الرومي، حياته من شعره»؛ وهي - كما هو واضح - دراسة في شخصية ابن الرومي الإنسان كما يتجلى في الشعر، الذي يصبح - في هذه الدراسة وأمثالها (٣٦) - مجرد وثيقة «تعين الناقد - فيها يتصور - على رسم معالم شخصية نظراً أن الكثير من مظهرها متصور» - إن لم يكن متوها!

والنزول بالشعر إلى مستوى «الوثيقة» والنفسية بضع الكثير من معمله «الفنية» التي نطرق أن النقاد الآن يجعلها منه الأول، بل شغله الشاغل. إن المجال الأساسي لعمل الناقد هو النص الأدبي نفسه، بوصفه نصاً أصلياً، وإذا ما احتاج إلى دراسة شخصية الأديب أو جانب منها فلكي يلقى من خلالها ضوءاً على هذا النص أو ذلك من أدبه؛ أي أن اهتمام الناقد بالأديب وشخصيته هو اهتمام جانبي، أو موقف ملحق فرضه الأساسي، وهو إضافة النص الأدبي من جوانبه جميعاً. أما الاهتمام بـ «الشخصية» فليس هو - بالقطع - مجال عمل الناقد الأدبي، بل هو مجال علماء النفس وحدهم.

وليس من هنا أننا ننال نتائج التي وصل إليها العقاد في دراسته تفصيلاً، ولا أن نقارنها بالنتائج الأخرى التي وصل إليها نقاد آخرون من أبناء الاتجاه نفسه؛ لأن مجال اهتمامنا هو «الملحج» و «الرؤية» التي تقوم عليه. والملحج يبدأ بالإنسان - الذي يتصالح - أن يكون شاعراً! - ويتبين إليه مثيراً من القضايا - كأثر البيئة والثقافة والوراثة والتربية المثالية... ما هو أدخل في اهتمام علم النفس منه في الأدب، حتى إذا وصل إلى المجال الحقيقي لمبرية المبري - بتصورهم - وهو إلهامهم - المجال الحقيقي لاهتمام الناقد والدراسة الأدبية - كانت الأخيرة قد نفذت والنفس قد انتطع - فلا نجد في دراسة العقاد الطويلة (مستان) وتضمن صفحة) إلا هذه الصنع عشرة صفحة التي تشكل الفصل السادس والأخير من الدراسة، وإذا هي مجموعة من الملاحظات السريعة جداً عن بعض الظواهر الأسلوبية والبائية، وبعض مفاهيم نحوية في شعر ابن الرومي، لو بدأ بها العقاد وركز عليها لكان للدراسة شأن آخر؛ ولكننا قد عرفنا ابن الرومي «الشاعر» وشعره - وهما مطلبنا الحقيقي (٣٦).

ولعل أول تجليات هذه الصناعة وطول نفسه وشدة استقصائه المعنى واسترساله فيه، حتى خرج على ما هو متعارف عليه في الشعر العربي من وحدة البيت إلى «جعل القصيدة كلاً» واحداً لا يتم إلا بإتمام المعنى الذي أراده على النحو الذي نلناه؛ فقصائده «موضوعات» كاملة، تقبل المتناوين، وتتصغر فيها الأعراس، ولا تنتهي حتى ينتهي مؤداها، وتفرغ جميع جوانبها وأطرافها، ولو خسر في سبيل ذلك اللفظ والقصيدة» (ص ٣٦٩).

ثم إن إطالته ليست «حافلة» بللمدحيين وكباراً لشاهم وإظهاراً لعنايته بإرضائهم، وحسب، بل لأنه هو نفسه - أيضاً - كان «يستريح إلى الإطالة كما يستريح «الجراد الكريم» إلى سعة المضار؛ لأنها تشبع لذة القدرة على النظم والتمسك من اللغة، وتغني طنة المصبة التي كانوا يعمرون بها، ويتجهون في شعره من أجلها» (ص ٣٧٠). ولهذا - أيضاً - كان يركب القوافي الصعبة، ويتعمد رياضة الجملوف الصعبة، وكان كثير المأرضات؛ «فلذا سمع الكلام الجديد أن يبرح أن يعارضه بكلام من بحر وقافيته ومعلم، ولم ينس أن يعرب قوته إلى جانب كل قوة، ويعرك شاعريته إلى جانب كل شاعرية» (نفسه). وسببه هذا للمحاضرة وتجربة القدرة هو الذي كان يدعو إلى النظم في هذا المعنى أو ذاك من المجال الطريف التي كانت تروقه في شعر بعض الشعراء، لا سارفاً أو غاصباً، بل كاسباً للمعنى ثوباً يروى في عين الناظر إليه!

ومن لوازم ابن الرومي في صناعته لازمة الأفعال للزينة والمشتقات التي وتكثر في شعره كثرة لا نلاحظها في شعر غيره. ونحسب أن الإطراف في استخدام المشتقات والأفعال للزينة هو الوسيلة التي لا بد منها للشاعر العربي الذي يريد أن يتناول المعنى من جميع نواحيه، ويتدرج به في مختلف درجاته» (ص ٣٧٤)؛ «إلا أنه كان يسرف في جمعها حتى يتعبها الآن في بعض الأبيات» (ص ٣٧٥). كذلك كان الاستطراء أو الاستغراق في المعنى يوقمه وتارة في إهمال اللفظ وتارة أخرى في الأساليب المثيرة» (ص ٣٧٦). وربما كان هذا لأنه لم يخلل باللفظ في صناعته، ولم يجل به إلا لأداء المعنى؛ «وبهذا سلم من لعب الجناس اللفظي والمحسنات الموهمة، مع أنه نشأ في العصر الذي نشأت فيه هذه المحسنات...» (نفسه).

وابن الرومي كان شاعراً نقاداً له مذهب في البلاغة ورأي في المعاني وحجة في الاختيار؛ فكان كثير الرجعة إلى شعره بملحياً وتنقيحاً. لكنه - أيضاً - أسلست له طريقة في النظم يقسرها المعنى على الظهور ولو اضطر إلى الحشو واللف والاعتراض، فلا تشر إلا وقد استبدل البيت على أحسن تركيب، وأصبح الحشو في يديه حسناً، يزيد للمعنى ولا يبيسه» (ص ٣٧٩).

وكان ابن الرومي يقدّم المجهاد بالقرن، في حين كان الشعراء يقدّمون بالقرن للدخ والوصف. وكان كذلك يصطب اللفظ ويتعمد الغريب، وبخاصة في الطرود ووصف الأسد وما إليه؛ «لأن الشعراء العباسيين جعلوا الطرود خاصة معرضاً للبدولة

(٩)

وصلاته بالوحي العميقة الخفية في نفوس متتبعيه ، أو يدرسون تجربة المثقف - السالم أو القاري ، أو المتفرج - مع العمل الأدبي أو الفني . وكان هذا كله دافعا لرجال الأدب للاقترب من علم النفس في دراساتهم ، على نحو ما يمثل في محاضرة ت. س. إليوت عن التجربة في النقد (١٩٢٩) ، وفي كتاب هيربرت ريد « مقالات في النقد الأدبي » (١٩٢٨) ، وفي كتاب ريتشاردز « النقد العملي » (١٩٢٩) و « مباحث النقد الأدبي » (١٩٣٤) .

على أن الوهجة النفسية في دراسة الأدب ليست وليدة العصر الحديث إطلاقا ، ولا هي مقصورة على دراسات الغرب ؛ فهناك نماذج منها في الدراسات العربية القديمة ، والمعاصرة . ويشير خلف الله إلى جوانب من هذه الوجهة في كتابات ابن كتيبة (ت ٢٧٦ هـ) ، والقاضي الجرجاني (ت ٣٦٦ هـ) ، ثم عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ) ، في الكتابات القديمة ، وإلى كتابات طه حسين وأحمد أمين في الدراسات الحديثة .

إن روح العصر الحديث في نقد الأدب - في منظور خلف الله - تقوم على : فهم للعمل الفني ، وتأثير به ، ثم عرض وتحليل لجوانبه ، يقومون على أساس نظرية واضحة في الأدب ، من طرول الممارسة لتصوره وروايت آثاره ، تبحث بها وتوجهها ففالة شاملة مستمدة من تجارب الحياة ، ومن مختلف الدراسات المتصلة بالأدب اتصالا وثيقا (ص ٤٢ - ٤٣) .

وفي الفصل التالي - « طبيعة الأدب من الوجهة النفسية » - يتساءل خلف الله : هل هناك معين فطري خاص يتفق منه الفريش الأدبية ؟ وهل يتطلب إنشاء الأدب وتقدمه موهبة أو مواهب أخرى وراء قدر صانع من الذكاء العام ، تتطلب عملية الخلق والابتكار والموازنة ، التي تقوم على إدراك الملائقات ؟

وتبدأ الإجابة من الإشارة إلى ما قاله أرسطو من أن الشعر ينطلق - عند الإنسان - من غريزتين ، هما غريزة المحاكاة أو التقليد ، وغريزة الموسيقى أو حبّ النغم . وإلى ما قاله القاضي الجرجاني من « أن الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء ، ثم تكون الذرية مائة له ... » .

أما علم النفس فقد طرق الموضوع من زاوية دراسة « العبقية » في مظاهرها المختلفة . ومن أهم هذه المظاهر الإبداع الأدبي . ويشير إلى دراسة تيرمان Terman عن « الخصائص العقلية الباكزة لثلاثية عبقرى Genetic Study & Genius » ، التي انتهت إلى أن النبوغ قد يتوقف على عامل الحسب والبيئة المواتية لكثير من عهده الطفولة ، لكنه ليس أثرا مباشرا لها أو لواحد منها ، وليس من الضروري أن يرتبط بها وجودا أو عدما . والذي لا شك فيه هو أن هؤلاء المشهورين في كبرهم يتنازون في صغرهم بسلوك يدل على نسبة ذكاء عالية جدا . كما يشير إلى دراسات « بيرت » لطرائق سلوك العقل في الفن ، واختبارات التلونق الأدبي ، التي تنتهي إلى تأكيد الهبات النظرية النادرة في الفنان ، وإن كانت فروقا في الدرجة لا في النوع ، وأن هناك مقدرة Capacity للتلونق الأدبي توجد مع

على أية حال فليست دراسة « الشخصية / الأدبي » عبر أدبه هي نقطة الالتقاء الوحيدة بين علم النفس و « النقد الأدبي » ؛ فقد اتفقا أيضا على أرض « النظرية الأدبية » . وفي هذا المجال كان لكل من العقاد الأديبين رؤيتهم ، التي هي أقرب ، بطبيعتها ، إلى الأدب نفسه ، كما كان لعلماء النفس رؤيتهم ، التي كانت - بطبيعتها أيضا - أقرب إلى علم النفس .

وكان محمد خلف الله أحد قد تخرج من « دار العلوم » ثم درس علم النفس والفلسفة في جامعة لندن ؛ فلما عاد من بعثته أسند إليه - مع أحمد أمين - ميدان جديد في الدراسات العليا بجامعة القاهرة ، هو تدريس « صلة علم النفس بالأدب » ، الذي واصله خلف الله - بعد هذا - في جامعة الإسكندرية ، حتى استوت له مادة كتابه الرائد « من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده » (١) .

والكتاب يبدأ بفصل عن « بعض التيارات الفكرية التي أثرت في دراسة الأدب ونقده » ، يستهمل بالإشارة إلى أن مصر - حين بدأت نهضتها الحديثة - كانت في حاجة إلى الروح العلمي وتطبيقه في مختلف مناحي الحياة ؛ وهو اتجاه لم تكن مصر فيه وحدها ، بل كان الشرق كله - وما يزال - يقاسمها إليه ، وكان الغرب قد سبق الجميع - في العصر الحديث - إلى هذا الميدان .

وكان العلم في أوروبا قد بدأ - في القرنين السادس عشر والسابع عشر - بالاتجاه إلى المادة لدراساته ومحاولة السيطرة على الطبيعة واخضاعها للبحث والتحليل ، حتى جاء القرن التاسع عشر ، الذي صيغ العصر كله بصيغة العلم ، وقد تهيأ لدراسة الحياة دراسة علمية منظمة ، فظهرت نظريات التطور . وما إن انتصف القرن - التاسع عشر - حتى خطا البحث خطوته الكبرى نحو دراسات النفس الإنسانية في مظاهر تفكيرها وإحساسها ، وذكائها واجتماعها ، دراسة شاملة دقيقة ، أوزنت يولونها العصر الذي نعيش فيه الآن ؛ وهكذا كانت المصور الأولى من العلم الأوربي عصير المائدة أو العلم الطبيعي ، وكان القرن التاسع عشر عصر الحياة أو العلم البيولوجي ، وقرنا الحاضر عصر النفس - أو السيكولوجي (ص ١١) .

وقد تأثر الأدب بهذه الحركة العلمية الشاملة : في مناهج دراسته والتأليف له ، كما تأثر - كما فعل منذ الإغريق القدماء - بالفلسفة ، ثم تأثر - أيضا - بدراسة النفس الإنسانية - أو السيكولوجيا - التي جعلت الجميع بين الذوق والمعرفة في النقد الأدبي ضرورة ، كما جعلت إقفاة الدراسات الأدبية على أساس منبج واضح ، يجمع بين ذاتية الأدب وموضوعية الفكر العلمي ، ضرورة كذلك .

من هنا وأبنا علماء النفس - ابتداء من فرويد - يدرسون « الإبداع الفني » و « سيكولوجية » ، أو يدرسون نتاج الفن

الحياة واللغة من اتعالم وجعلنا يوحى بالتعبير إجماع طبعيا .
ويصف وردزورث تجربته في تعلمه في مقدمة الديوان (ص ١٧ —
١٨) ، فيقول :

كثرت خطي أن أنظر طويلاً إلى الشيء أريد النظم فيه ، وأن
أسترحيه هزّة من الأحاسيس القوية ، وأن أطيل التفكير العميق شيئا
علق بنفسى معه ، حتى أستعيد الذكريات التي كانت في معه ، ثم
أدع الفرصة بعد ذلك لشاعري لتسبب ليضا اختيارياً . ولذلك لن
يحد الغاربي في فصلائي كثيراً من زور الوصف وباطله ، وسيجد
اللغة التي أستعملها مناسبة للأفكار حسب أهميتها . ولعل من
بعض مزاياء هذه اللحظة أنها صديقة للخاصة التي لا بد من تحفظها في
الشعر وهي « حسن الأداء » ، ولكنها بالضرورة باهتة بين وبين
جزء كبير من صور الكلام وتعاييره بما يحسب مبرراً مشتركاً بين
الشعراء (ص ٨١) .

فالشاعر ليس مطلوباً منه إلا اختيار اللغة المناسبة — من لغة
الناس نفسها — اختياراً يقوم على الذوق والإحساس ، وأن يضاف
إليها طراقة الوزن وطلاوته . من ثم للكلام — عند — لا ينضم
إلى شعر وثق ، بل ينبغي أن ينضم إلى شعر ولهم . ومن الشعر ما
هو منظوم وما هو متثور . وللوزن في النظم لغة طبيعية لا يصحها
إلا مكايير ؛ ولو وصفت المعاطف والمادات والصفات وصفاً
جيداً ، مرة في الثر ومرة في الشعر ، فزرى النظم مرة مرة ، حيث
لا يقرأ الشعر إلا مرة واحدة .

فالشاعر — عند وردزورث — إنما يتنوّع بامتلاكه مقداراً أولم
من الحسن والحلاهة والحنان والمعرفة بالطبيعة الإنسانية . وما
موضوع الشعر إلا الحقيقة : الحقيقة العالمة العاملة . وشعور
الشاعر ينشأ من اللغة ، فهذه هو عرض الحقيقة عرضاً يورث
اللغة .

أما كولريج فيؤكد — كذلك أن القصيدة تحوى العناصر نفسها
التي يحوىها التأليف الثثري ؛ فالفرق بينهما ليس إلا في كيفية جمع
هذه العناصر مما يعمد خلف معين ؛ وعلى حسب الفرق في الهدف
يكون الفرق في التأليف . فـ « القصيدة هي ذلك النوع من التأليف
الذي يخالف الأهل العلمية في أنه يتخذ من إيصال اللغة — لا
تقرير الحقيقة — هدفه المباشر ، والذي يتميز من بقية أنواع الكتابة
التي تشترك مع في هذا الهدف بأنه يرمى إلى تحقيق لغة عامة تصور
عه باختياره وحده متباينة ، وتتضمن في تشوات الألتراح الخاصة
التي تصدر عن كل جزء من أجزاءه » (ص ٨٩) . والشاعر — في
صورته المثالية — يثير النشاط في النفس الإنسانية كافة ، ويضع
ملكته بعضها للبعض الآخر حسب أهميتها وشرفها ؛ وهو ينث
روحاً من الوحدة ترتك كل إلى كل ويجمعها ؛ وعنده في ذلك تلك
القوة التركيبية السحرية التي تظلم عليها اسم الخطاير أو الخيال .

هذه القوة — التي يدفعها الفهم والإرادة إلى العمل ، ويتوليها
بالتوجيه الحازم المستمر الرفيق — تكشف عن نفسها في حفظ
التوازن ، وفي التوفيق بين الكيفيات المتعارضة أو المتباينة ، فتجمع
الشبه إلى المختلف ، والمتمرد إلى اللائق ، والفكرة إلى الصورة ،

الطفل في شكل فطرى وتنمو بطراد مع نمّته ؛ وبين هذه المقدرة
والذكاء العام تلازماً عالياً High Correlation ، كما أن هناك
تلازماً — ولكن بدرجة أقل — بين هذه المقدرة وتلق الصور
والموسيقى .

وإنما يثير خلف الله قضية « اللائق Subjective ،
وه الموضوعي Objective » في تلقى الفن والأدب — مستمداً على
دراسة سيرمان في كتابه « العقل الخلاق Creative Mind » ، التي
تنتهى إلى أن موقفنا « العقل » نحو الشيء الذي نعلمه تجلياً موقف في
نهاية التعقيد ، وأن الناس يتسمون فيه طوائف أربعا على الأقل ؛
فقوم يثبون — أو يكرهون — عملاً فنياً لما يثيرة في عقولهم — من
طريق تداعي المانى — من ذكريات أو أطراب وشجون غامضة ؛
وؤلاء هم النوع الرتبى Associative type ؛ وثمة من يثرون
تفضيلهم للأشياء على أساس تأثير فيولوجى ونفسانى خاص تحته
فيهم ؛ ثم هناك من يتكلمون عن الفن كأنما ينسبون إليه — كما
ينسبون إلى كل ما يرون — شخصية ؛ فالإريق « معين مرج » ،
والبحر « غضبان هائج » ، واللون الأرجوان « صانعب لموب » ،
والأحر الخفيف « حلورتيق » . . إلخ . أما الفريق الأخير — وهو
الأندر — فهو يتخذ من الأهل الفنية موقفاً ذهنياً تقليدياً ، أكثر منه
نفسياً انفعالياً .

ومع هذا فهو يتبنى — استناداً إلى بيرت — إلى أن هناك إحساساً
علمياً بالجمال ، وأن هذا الإحساس — على الرغم من العوامل
الأخرى — يحدد فيما جيماً أثرًا متشابهاً ، وأن الجمال موضوعى ،
أو أن أحكامه — على الأقل — يمكن أن تكون عامة الصدق ، وأن
علم النفس لا بد صافى إلى هذا الرأي ؛ فنحن نرى الجمال لأنه هناك
لربى ، وليس الجمال شيئاً نختاره أو نصوره باختصاصنا ؛ إنه يقيم في
الموضوع الجميل .

ويعرض خلف الله — في الفصل الثالث « التواهي النفسية
والذوقية في بعوث بعض الشعراء النقاد — للخصومة التقليدية التي
قامت بين الشاعرين — رائدى الحركة الرومانسية الإنجليزية —
وردزورث وكولريج . لقد حثت لها فكرة أن يتنظا سلسلة من
القصائد من نوعين : أحدهما يقوم على أحداث وأشخاص مما وراء
الطبيعة (على الأقل في بعض نواحيه) ، على أن يكون الهدف هو
إثارة عنابة الغاربي من طريق التنبيه التحليل والتشليل للأحاسيس
والانفعالات التي تصاحب تلك الأحداث أو أنها كانت واقعية .
والنوع الثالث يقوم على موضوعات متزعة من الحياة العادية ، حيث
الأحداث والأشخاص مما يجده العقل الباحث في كل قرية وعحة ،
شرطية أن يكون عقلًا ذا دراية وحسّ مرفه ، أو على الأقل ذا
ملاحظة لا تغفل منها تلك الحوادث والأشخاص متى عرضت لها .

بهذا نشأت فكرة ديوان « قصائد غنائية Lyrical Ballads
الذى صدر لوردزورث وحده . وقد صدره الشاعر بمقدمة أثار
فيها عدداً من القضايا ، كان أهمها إثارة للشعر الذى يتناول الحياة
العادية — حتى في جانبها الحسن — في لغتها المألوفة ، وما يثيره هذه

لعبد القاهر ، تدور على أن « مقياس الجودة الأدبية هو تأثير الصور البائية في نفس متلقيها » - فإن هذه النظرية جزء من تفكير سيكولوجي أعم ، فالأول لا يفتأ يدعوكم إلى تجربة الطريقة النفسية التي يسميها المحللون « الفحص الباطني Introspection » - وذلك أن تقرأ الشعر وتراقب نفسك عند قراءته وبعدما ، وتحاول أن تتفكر في مصادر أحاسيسك - ف- إذا رأيته قد ارتجت واهتزت واستحسنت ، فانظر إلى حركات الأرضية صم كنت ، وعند ماذا ظهرت . .

ثم ينحصر في سيكولوجية الالف والغرابية ، والمعان والمشاهدة ، والحلال والرفاق ، والسهولة والتعقيد ، وأثر كل منها في النفس . ويتعرض لشرح الإدراك ، ويترتب بين إدراك الشيء جملة وإدراكه تفصيلاً ، بما يذكر بنظرية « الجشتالت Gestalt » أو الهيكل العام عند عليه النفس ، التي تقوم على أن الفكر ينهد في اللحظة الأولى - بنوع من البصيرة - إلى هيكل الشيء جملة ، ثم يتبين بعد تفصيله وفحائل أجزائه وما ينشأ من صلات . ويصرح - دائماً - على تأكيد مكانة اللوق والطبع والحس الفني في للغة الأدبية .

وعلى أية حال ، فإن عبد القاهر صاحب نظرية في النقد الأدبي ذات طابع سيكولوجي وفنوني واضح ، تحت بكبير صلة إلى اتجاه من أهم الاتجاهات المعاصرة في دراسة النقد ، يقوم على العناية بالعناصر الأصلية في الفن ، ويتوأس تأثيره في النفوس .

ولقد كان عبد القاهر - في هذا كله - استمراداً وتنظيماً للجهد العربيّ التعليمي الذي تعهدت بها لجنة الحماية الإسلامية الجديدة ، كما أنه تأثر - على نحو ما - بالبحوث الإغريقية المترجمة ، وانتفع بها انتفاعاً طاهرًا في دراسته لأثر البلاغة . وهذا التأثير أوضح ما يكون في التواحي التحريية والتحقيقية ، وفي النزوع النفسي العام عنده ، وفي بعض الأسرار التي اهتمت إليها في كتابه .

غير أن هذا كله لا ينفي عن عبد القاهر صفة العالم المتكبر ، ولا يقلل من أهمية نظريته التي لم يسبقه سابق إلى عرضها وتحقيها وإقرار موضوعها بالدرس .

أما طه حسين ، فنقد هو موضوع الفصل الخامس - « الناقد الحديث وانتفاعه بتنتاج الدراسات الإنسانية وبخاصة علم النفس » . فقد طرح طه حسين - في مقدمة أول بحوثه « ذكرى أبي العلاء » - قضية معالجة الأدب بروح العلم ، وفي حدود من المصطلحات العلمية الخاصة ؛ ولم يكن هذا الطرح مجرد حراسة وقتية ، بل كان أسلوباً في البحث لأحد سبلات صالحة ، وإن اختلف صرامة ومرونة في مختلف دراساته ، وسيبدأ به عهد جديد في دراسة الأدب العربي .

وموقف طه حسين - نظرياً وعملياً - صريح لا غموض فيه ؛ فهو يقرر - من الوجهة النظرية - قاعدته في دراسة فنون الأدب - ولا سيما الشعر الثنائي - تقضي باعتناء الدارس على شخصية الشاعر قبل كل شيء ، « ذلك أن هذا الشاعر يجب أن يتمثل في شعره إلى حد ما ، فإذا كان الشاعر مجرداً حفاً لشعره مرة نفسه وعواطفه ،

والفردى إلى العلم ، والجليد والقديم ؛ بين حالة غير عادية من الانفعال ، ونوع غير عادي من الضغط والنظام ، وبين الحكم البقظ الرائق والحكمة المتدفقة العميقة . وهي - إذ تخرج الطبعي والمنسوج وتنسجها معاً - لاتزال تخضع الفن للطبيعة ، والطريقة للعادة . وإصجابنا بالشاعر إذا يكون تأثرنا الوجداني بالشعر .

في هذا الإطار العام يرّد كولريج على صديقه وروثورد ردوداً تفصيلية فيها يخص اللغة ، والوزن ، ووحدة القصيدة ، والتشيز بين الشعر والنثر ، والقواعد التي ينظم الشاعر أسلوبه طبقاً لها (وهي أسس معرفية نفسية أساساً) ، ودور كل من التأثر والخيال في الشعر ، مؤكداً - في هذا كله - أن الشعر لا يقبل أن يُفرض عليه مبدأ خارج عن طبيعته ؛ فإن ذلك يجزله إلى فنّ آلي ، وأن قواعد الخيال هي نفسها قوى النمو والإنتاج ، وليست الكليات التي تظهر فيها إلا المعالم والظواهر الخارجية للشعر . وقد يكون من المستطاع أن نجسد صورة خادعة شكل الشعر وألوانها السطحية ، لكن المخزعة الرخامية تبقى أبداً باردة جامدة ، لا يعرفها إلى فمه إلا الطفل الصغير! (ص ١٠٤) .

ويقف الفصل الرابع عند « النزوع النفسي في بحث أسرار البلاغة » لعبد القاهر الجرجاني . ولعبد القاهر كتابان ، هما « دلائل الإحسان » و « أسرار البلاغة » ، يطالع فيها الأدب على طريقة واضحة يتماون فيها الاستقراء والدوق والمعرفة ، ويُرجع فيها إلى الأسس العامة التي تتخرج عنها ظواهر الأدب ، وتتنبأ عليها نواحي جملة وتأثيره . فعل البحث - إذن - أن يتنبأ لتأثيرين في دراسة الفنّ الأدبي : أولاً ناحية البناء والنظم والتركيب ، والثانية ناحية الصياغة والتصوير والجمال ؛ وهو ما فعله عبد القاهر - على ما يظهر - في كتابه ؛ فهو يعالج الأولى في « الدلائل » ، والثانية في « الأسرار » .

ويعطينا عبد القاهر مفتاح نظريته هذه في قوله (الأسرار ص ٣) :

فلذا رأيت البصر بجواهر الكلام يستحسن شعراً ، أو يستجيد نثراً ، ثم يجعل التناء عليه من حيث اللفظ فيقول : حلو وشقي ، وسجين أتقي . . . فاعلم أنه ليس بينك عن أسرار ترجع إلى أجراس الحروف وإلى ظاهري الوضع اللغوي ، بل إلى أمر يقع من المرء في فؤاده ، وقضيل يقتضيه العقل من زلفه (ص ١١٥) فالسألة - إذن - مسألة ترتيب خاص في صياغة المعاني ، وهذا الترتيب يُجسّد أثرًا ما عند قارائه أو سامعه ، وهذا الأثر في الخلق - عنده - هو أهم مقياس الجودة الأدبية .

كما يهاوز عبد القاهر ما كان يسود النقد العربي من جل قصيرة وأحكام متسيرة ، ليصبح تحليله للنصوص جملة يجرها الناقد في الأفق التي هام فيها الشاعر ، ثم يعود ليقص على الناس ما رأى ، وليكون المترجم بين الشاعر وبينهم ، كما يقول أناتول فرانس . وإذا كان مدار « الأسرار » فكرة رئيسية ، يصبح أن نملأها نظرية

ويمعالج خلف الله موضوعه دون تعصب أو مبالغة تجعل من هذا الأنجاء «مدرسة» تجعل على المتابع الأخرى وتغني عنها ، أو أنه فاعل على حل كل معاني الأحوال الأدبية جميعاً وتحليل شخصيات الأدياء كلهم ؛ فهو «لا يذهب إلى اللذي الذي ذهب إليه المغدق في حد الأنجاء النفسي» أو النقد السيكلوجي أو التحليل النفسي» مدرسة (بلمنى العلمى للكلمة) ، تغني عن غيرها من المدارس النقدية ، وإن كان يشركه حماسه للتفسير النفسي لبعض الأحوال الأدبية ، ولتصوير بعض الشخصيات ذات الطابع الخاص تصويراً نفسياً» (ص ٢٠٥ - ٢٠٦) .

وهو - كما رأينا - يعرض لمنهجه في فصلين من الكتاب ، ثم يترك بقية الفصول لعرض أعمال نقاد آخرين وشعراء ، كانوا إما سابقين على نشأة المنهج نفسه وتبلوره غالباً مع مدرسة فرويد وتلاميذه في علم النفس ، كسيد الفاهر وورديزوت وكولريج ، أو لاحقين على هذه الشئلة لمستغلين ما إنجزته وإن لم يستثمروها منهجياً وسيداً أو حتى مقلداً في العمل النقدي ، كله حين .

وفي الأحوال جميعاً ، تعامل خلف الله مع نصوص النقاد بعرض شديد وموضوعية أشد ؛ فلم يَسَّعْ لِيْ نصَّ أو توجيهه لمصلحة المتجاهه ، أو تحميل النصِّ فرقاً ما يطعن ، فاقضية - بالنسبة إليه - لم تزد على محاولة إبراز الجوانب النفسية - أو السيكلوجية ، كما يجب - في نقد هؤلاء النقاد أو الشعراء - النقاد .

(١١)

وعلى الجانب الآخر - جانب علم النفس - تلف دراسة مصطفى سوييف عن «الأسس النفسية للإبداع الفني» - في الشعر خاصة» (٢٠) في موضع الريادة من هذا الأنجاء .

ويُعدُّ سوييف - في التشديد - موضوعه بأنه الشعر من بين الفنون جميعاً ، وإن كان أقرب إلى الأعط يرى فيكتور باش V. Basch وليفيو روزو L. Ruso القائل بأن الفنون على اختلافها تجتمع تحت جوهر واحد وتؤدى وظيفة واحدة ، وأن ما بينها من فروق إن هي إلا فروق ثانوية لا تم سوى التناقل وحده (ص ١٣ - ١٤) . ويشتار من بين إمكانيات الدراسة إمكاناً واحداً يتشئل في الإجابة عن السؤال التالي : كيف يدع الشاعر القصيدة ؟ والقصيدة - أو العمل الفني - بمثابة نشاط حتى يلزمنا لفهمه أن نلهم عملية الإبداع التي دفعت الفنان حتى هيأت له هذه الصورة ، وأن نتفهم معه في صبر وأناة منذ البداية الأولى والمسورة الأولى حتى نصل إلى الصورة التي تَبَيَّنَ الفنان أن يطلعا عليها (ص ٢٤) .

وإذا بدأنا مع الباحث من البداية ، رأينا أن الخاصية الأولى للوحة هي ما يديه الحى من قابلية للتعبير والتبني ، وما يترتب على ذلك من سعى متصل نحو التكيف ، والمقصود بالتكيف أن يكون الكائن مع بيئته أو بالأحرى مع مجال سلوكه كلاً دينامياً تتوازن فيه

ومظهر شخصيته كلها ، بحيث تقرأ تصالته المختلفة فتشعر فيها بروح واحد ، ونفس واحد ، وقرّة واحدة . وقد يختلف هذا الشعر شدةً وليناً ، وتبين عفاً ولفظاً ، ولكن شخصية الشاعر ظاهرة فيه ، محققة للوحدة الشعرية التي تمكنك من أن تقول : هذا الشعر لفلان ، أو هو مصنوع على طريقة فلان» (ص ١٨١ ، عن حديث الأريماء) .

وأما من الوجهة العملية ، فإن طه حين يدرس النزول العرى في صدر الإسلام على أساس سيكلوجي اجتماعي . وهو يوازن بين القصص الغرامية ، ويحلل شخصياته تحليلًا نفسانياً . وحين يدرس حافظ وشوقي ينقل إلى طبيعتها ومزاجيها ، ويربط بين نفس كل منهما وشعره . وهو لا يتسع ، وحسب ، بالتواصى النفسية الشعرية ، بل كان لتواصى الطفل البالغ مكانها في دراسته وتحليله ونقده ، وبخاصة في دراسته للمتنى وأبي الملاء (في سجت) . وكذلك تتجلى الاتجاهات النفسية في نقده ، فيما كتبه أيضاً من أبي تمام وابن الرومي .

هذا الأنجاء إلى استخدام نتائج الدراسات النفسية في تحليل نصوص الأدب وشخصياته يمكن أن يبرر وأن يقصد ؛ وكان طه حين يعد نفسه من فريق القاصدين ، لا كالمقاد والمكزي ، الذين كانوا - كما أشرنا - يكتفون كلفاً خاصاً بشخصيات الشعراء . وهو في هذا يختلف عنها ؛ «فرما عني بالشعراء أكثر من عنايته بالشاعر ، وربما انحلت الشاعر وسيلة إلى فهم الشعر» .

لقد كانت لطف حسين آراؤه في قضايا اللوق الأدبي حين طرح موضوعات من قبيل : لكل الشعرى الأعلى ، واللوق الأدبي الحديث ، والمذاهب الفنية للشعراء ، ومصادر الجمال الفني في الأدب العربى قديمه وحديثه . وله أيضاً أمثلة من التحليل يتابع فيها حركة القصيدة وجوهاً وأحسب صاحبها وما في أسلوبها من التلازم مع هذا الجوه ؛ وهي طريقة لا نجده إلا فيض اللوق للخطف ، والحسن المرهف ، وثمرة المقدرة على المشاركة الوجدانية للشاعر .

ولقد كان طه حين يؤدُّ لو استخلص الناقد من ذوقه ومعرفة مما فرضه شاملاً يطلبه ويسمو إليه حين يتقدم ؛ فهفهم شخصية الشاعر أو الكاتب ، وعصره ، وثقته ، ويؤرض عقله وشعره مما حين يقرأ الشعر وحين ينقله .

(١٠)

وهكذا كانت دراسة خلف الله محاولة جادة لتأصيل والمنهج النفسى في تناول الأدب وثقافته ، بحيث يجعل مكانته بين المتابع الأخرى التي تميز الفلارىء - الناقد على التعقُّق في عالم الأحوال الأدبية ؛ فكان غودنجا للتلفد الحليث الذى يعقُّ نقده بالاتكث إلى التواصى النفسية في دراسته للشعر والكاتب ، ويهتج بجلاء التجربة الأدبية من خلف جواربها الشخصية والاجتماعية والفتية» (ص ٢٠٥) .

القوى ، وينخفض التوتر الذى كان قد ظهر عند الكائن نتيجة لتنبه أو توجيهه .

والتكيف بهذا المعنى غاية النشاط الفنى ، كما أنه غاية كل نشاط حى . من ذلك يبدو أن النشاط الفنى من حيث هو عملية ، تمتد جلوهه في أعمال الحياة ، سواء أعتبنا بالحياة جانيها البيولوجى أم جانيها الاجتماعى . ومن ثم يكون المنهج التجريبي هو أكثر المناهج تناسباً مع طبيعة الموضوع ، شريطة ألا يكون للتبجح من هذه المناهج التى قصت على معنى الحياة النفسية في صميمها ، بمعنى النشاط المتكامل الذى يمارسه كائن له «إتية» التى يشعر بها عندما يقول : أنا فعلت كذا وفعلت كذا ، وعلمه يدعى أنا . . . هذا المعنى الذى يحياه رجل الشاعر - فضلاً عن المثقف - وأفضلت الأبحاث التجريبية ، لكن التجربة يمكن أن تكون من العوارض المتكامل الذى لا يتعارض وطبيعة الحياة ؛ حيث يبدأ من الكل وينتهى إلى الكل ، وفى طوره ينظر في الأجزاء ، لا على أنها وحدات منفصلة قائمة بذاتها ، ولكن على أنها «أعضاء» في الكل - ولما كان «الكل» دينامياً ، أى أنه عملية وليس شيئاً ثابتاً جامداً ، فهو ينظر في أعضائه على أنها «أحداث» داخل هذه العملية الكلية ؛ فهي متجهة إليهمها ، ومكيفة على حسب ظروفها ، وليس لما كان مستقل عن هذا التيار الذى يتضمنها ، بل التيار سابق عليها ، وهي تستمد وجودها منه .

بهذا المفهوم المتكامل الدينامي تكون الخطوة الأولى في البحث هي تكوين فكرة عامة عن الكل ، والمخرج منها يفرض عامل يصلح كتفسير لما نشهد من ظواهر . والخطوة الثانية هي محاولة تحقيق هذا الفرض بالتجربة ، فلما أثبتت التجربة فقد أصبح الفرض نظرية ؛ وبذلك تتم الخطوة الثالثة والأخيرة (ص ٦٣ - ٦٤) .

وبهذا المفهوم - أيضاً - معرض للمناهج السابقة التي عجزت عن تفسير عملية الإبداع ، إما لعدم احترامها التجربة العلمية بالقدور الكافي ، كمجيبى فرويد وبيونج ، أو لعدم التجربة كل شيء ، فلوغقت عند الوصف والتصنيف دون التقدم إلى التحليل ، كمجيب ريدلى وبنييه .

وسين يصل سوفيل إلى محاولة تفسير ديناميات الإبداع في الشعر - يشير - بداية - إلى أن العبقرية عملية سلوكية لا تكون إلا في مجال ، ومن ثم فالإبداع عملية مشروطة ؛ بمعنى أن «الإلهام» ليس كل شيء في الشعر ، إنما الإبداع - الشعري وغيره - عملية معقدة وغير متجانسة . لذلك لا يمكن تصوير ظاهرة الإبداع من داخل الشاعر وحسب ، بل لابد من وجود «علاقة ممتدة» بينه وبين مجتمعه . هذه العلاقة تتشكل عبر «صراع» تتعرض له الشخصية بين أهدافها الخاصة والمهدف المشترك للجماعة ، أو بين «أنا» و«والد» و«نحن» ؛ فينشأ سوء التكيف ، الذى قد ينتهي إلى العبقرية أو الجنون .

فحركة العبقري - إذن - تبدأ من حدوث صدع في «النحن» ،

ينجم عن أسباب عدة ، تختلف من شخص إلى آخر ، ولا يمكن تحليلها إلا بالرجوع إلى تاريخ الشخصية . ويعد هذا الصدم توتراً عاماً في الشخصية ، يستند إلى «الذات» ، أعظم مناطق الشخصية وإشداً زرعاً إلى الاثرتان ، فيعمل على دفعها دائماً وتنبه عاولة العبقري إلى تغير حواجز التحن تغيراً مستهدفاً ، واقعياً ، لا إلى تحليها ، كالأرق ، ولا إلى تغييرها في مستوى خيال وحسب ، كالحالقي .

أما لماذا يكون العبقري شاعر ؟ فذلك راجع إلى نوع «الإطار» الذى يحمله ؛ فالأديب يتم باستيعاب أكبر قدر من الأعمال الأدبية ، وبخاصة ما يرله أهمها ، تبعاً لوقفه الخاص . ومن ثم فالإطار مكتسب ، وإذا لم يتوافر الإطار الشعري للشاعر فإنه لن ينتج . وهذا يفرض ما نسبته بطلقة الإلهام ؛ فهي لا تنزع إلا للشخص الذى يعمل الإطار ، لتكتسب دلالتها بالنسبة إليه . كذلك يفرض الإطار ما نجده من تشابه في أعمال الفنان الواحد ، أو بين أعمال عدد من الفنانين أصحاب نزعة مشتركة ، ويفرض عموماً القول بالإبداع على غير مثال ، ويفرض الصلة بين الفنان والمتلقي ، والقول بأن المتلقي يزرعه من الجهد ما يكفيه جهد الفنان ليتلقا في إطار واحد .

ولابد لهذا الإطار عند الفنان من تنظيم خاص لتكون له دلالات الخاصة ؛ فمحصول التجربة - وهي ، هنا ، تجربة تحصيل الإطار - لا يتركز على أساس شدة الذكريات ومضتها ، بل على أساس علاقتها بالعملية كلها . كما أن المران الذى يمارسه الفنان من حين إلى آخر للتعبير في حدود الإطار لابد أن يسهم في تنظيم هذا الإطار أيضاً ، وفي زيادة قدرته وقايلته .

من ثم ينتهي الباحث إلى إلقاء الضوء على جوانب عملية الإبداع جميعاً ، مستعيناً على ذلك ببعض الوسائل التجريبية ، كالاستخبار Questionnaire ، والاستبيان Interview ، وتحليل مسودات الشعراء . ومن خلال هذا كله ينتهي إلى عدد من النتائج ، تكشف - أولاً - عن أن لكل قصيدة أبدها الشاعر ماضياً في نفسه ، بمعنى تجربة اشترك فيها «الأنا» بوعنه كلاً ، وضلعت فيه توترات حتمية . كما تكشف - ثانياً - عن أن تجربة تقع للشاعر في الحاضر تستثير تجربة ماضية ويتم بينهما عملية تأثير وتأثير تتحول للقصيدة إلى وصف لمجال إدراكي مركزة الأنا . ثم تكشف - ثالثاً - عن أنه ، بوجه عام ، يمكن القول إن إدراك الشاعر يشبه إدراك الطفل والبدائي من حيث الشكل ، ويختلف عنه من حيث للضمون ؛ فالشاعر يمثل تكامل الطفل أو البدائي مع مجاله ، ولكن في مستوى أعلى .

أما وصف عملية الإبداع ذاتها ، فيمكن رؤيتها على النحو التالي :

فقد أتت على الشاعر الآن تجربة مصحلة بالأنا ، بعنت عنده آثار تجربة قديمة ، وتباعدت التجريبات التأثير والتأثير ، وتركتنا الشاعر في حالة اضطراب ، فهو يتطلع في نشاط - مدفوعاً بفضط جهاز أشد

بل حلت حدة من الإشكالات التي كانت مرتبطة به « آية الإبداع » في إطار تفسير نفسي - إيجابي ، تكمل كيفية عمل الشاعر ، بتكوينه الفطري الخاص ، حاصل الإطار التفرغي - الترابي ، والآخر - الإيجابي ، وسجلت عملية التفسير العلمي لهذه الآلية ممكنة ، بل ضرورة للإجابة عن عدد من الأسئلة التي ظل النقد الأدبي يطرحها منذ بواكيره الأولى ، عن : كيف يعمل الشاعر ؟ ولماذا يعمل ؟ وما صلة عمله - قبل الإبداع وبعده - بالمحيط الطبيعي والاجتماعي الذي يعيش فيه ؟ وما صلة إبداعه بنفسه ؟ وهل يبدع غداراً أو مجبراً ؟ .. إلى آخر هذه الأسئلة التي ارتبطت بالإجابة عنها - وما تزال - بالدارس والأحاديث الأدبية ، من جهة ، وبكبر مفكرى الأدب من جهة أخرى .

ومع هذا كله ، يظل السؤال المطروح - مع هذه الدراسة ومثيلاتها^(١٧) - من النقد الأدبي ، هو : أيمكن هذه الدراسات ، في ملامحها ونتائجها مما ، أن تكون دراسات نقدية ، أم أنها تظل في داري علم النفس ؟ لقد أشرنا من قبل إلى أن النقد الأدبي يتم - بالدرجة الأولى - بالنفس الأدبي نفسه : يطلعه ويفسره ويفارقه أو يوازن بينه وبين أعمال أخرى . وقد لا ينفك هذا علم دون النظر في حياة الأدبي وشخصيته ، أو النظر في الإطار الاجتماعي للمحيط ، أعداء ومعيها ، أو في ظروف الإبداع الفريدة .. إلى آخر هذه العوامل التي قد يؤثر كلها أو بعضها على التشكيل النهائي وما يثيره من قضايا وما يطرحه من أفكار - لكنها تظل ، وبها كانت

أهميتها ، مجرد أدوات مساعدة ، تعين النقد على إلقاء أكبر قدر ممكن من الضوء على الإنسان ، للوصول إلى أكبر قدر ممكن من الفهم له . إن هذه العوامل ، بالنسبة للنقد ، مثل ما لها بالنسبة للأدب في لحظات الإبداع ، لشخصيته ، وحياه ، ووسطه الاجتماعي ، بل تجاربه الفريدة من نصوصه ... هذه كلها ليست هي الأدب نفسه ، بل هي مادة هذا الأدب التي تخضع لمعاملات - يعترف بها عليه النفس - فلية في التقيد . وليست كل التجارب الأدبية مثل هذه التجربة التي وصفها الشاعر عفان مردم حين حوَّى بفتاحة لتفتحت إلى نحت صورة الجزر بأدبهم بلديهم بليج الفصحى في عيد الأضحى (ص ٢٠٠ - ٢٠١) ، وليس شرطاً أن تظهر بهذا الظهور الواضح في القصيدة بل يمكن أن تخفى معالم التجربة كاملة في سياق الإبداع ، كما يمكن أن تكون التجربة خيالية أصلاً ، فستل عن أننا - وهذا هو الأهم - لا نتاح إلى حكاية هذه التجربة مع كل قصيدة لفهم القصيدة حق الفهم ، وقدراً حق تقديرها . وقد لا أكون مبالغاً إذا قلت إن الإشارة إلى التجربة - في بعض الأحيان - قد يفسر بالقصيدة ، أو بالعمل الفني بصفة ، أكثر عما ينبغيها ، لأن هذه الإشارة قد تحم من أبعاد القصيدة وتحم بالفارسي من التحليل في أفاق قد تكون ممكنة لو أنه تحرر من التجربة الفريدة للحظة الإبداع .

اتساعاً هوجهاز النحن - يهدف إلى خفض التوتر وإعادة الاتزان . ويكون هذا النشاط منظماً بفضل الإطار ، فتكون النتيجة قصيدة ، ناتجة عن عدد من الرويات ، التي تكون كل وثبة منها متكاملة في ذاتها لفظاً ومعنى ونظماً ، من جهة ، ومرتبطة بالرويات السابقة عليها واللاحقة لها ، من جهة أخرى ؛ وبين كل وثبة والأخرى كفاح لا يتوقف .

ومع هذا الكفاح تتجلى دينامية اللغة - في مستوياتها الانفعالي والرمزي - من حيث هي أداة لتجديد التكامل بين الأنا والنحن كلها صُعد ، ومن حيث هي حزمة الوصل - أليها - بين « وجهات » الشاعر والواقع .

وبجمل القول في الشاعر المعبري أنه :

١ - شخص تتنظم علاقته بمجمله الاجتماعي بحيث تبرز لديه الشموخ « بالحاجة إلى النحن » .

٢ - ويكون ذلك ناتجاً عن حدة أسباب في المجال (أمي البيئة والشخصية) ولا شك أن من بين هذه الأسباب الاستعداد الفطري ، ويشتمل في درجة مرونة المادة النفسية التي تظهر في ازدياد نسبة التوهم في الإدراك ، وربما شدة الارتباط بين الجهاز الحسي والجهاز الحركي ؛

٣ - والارتباط الوثيق بين الجهاز الحسي والجهاز الحركي ، وبخاصة في منطقة التفسير اللغوي ، هو الأساس الفطري لاكتساب الإطار الشعري ، الذي يتحدد مضمونه تبعاً للبيئة الاجتماعية للشاعر .

٤ - وحركة الشاعر كلها هي حركة لإعادة تنظيم النحن ، يضيئ فيها بظلمات ينظمها إطاره الشعري .

معنى هذا أن الشاعر يعتمد على « استعداد فطري » خاص ؛ لكن الاستعداد الفطري لا يعدو أن يكون إمكانية محمّدة بالتهاد خاص ، يتوقف تحققها على مجال ذي خصائص معينة ؛ بحيث إن الناتج دائماً محمّلة تفاعل بين الجانبين . وإذا أشر الباحث إلى أن موقف المعبري يتضمن صراحة بين « أنا » و « الآخرين » على أساس الاختلاف بين الطرفين في المسالك والأهداف ، فإن مهمة المعبري وميزته أن يحاول عبور هذا الصعد بإحداث تغيير في بعض حواجز الآخرين عن طريق الاعتراف ببعضها وتقوية إلى وسائل . ومعنى ذلك أن مسألة تغيير الحواجز في المجال الاجتماعي جوهرية في موقفه ، بحيث تستطيع أن تعد الشاعر عامل تغيير مهم في المجتمع .

(١٢)

هذه - تقريباً - هي مجمل الأفكار الأساسية في دراسة مصطفى سوف . وهي - كما رأينا - دراسة شديدة الإحكام والمنهجية في بنائها العلمي ، ولقدت أفكاراً على قدر كبير من العمق والإتقان ،

(١٣)

ونأى دراسة عز الدين إسحاق - «التفسير النفسي للأدب»
(١٩٦٢) - لتناول النظر في الأدب - نظرياً وتطبيقاً - من زاوية
التفسير النفسي^(١٣).

والدراسة تبدأ بتقرير أن التفسير النفسي للأدب أثر فضائل لم
يتعرض لها النقد الأدبي قديماً، من قبل: كيف أنجز العمل
الأدبي؟ ولماذا أنجز؟ وما دلالاته بالنسبة لمن أنجزه، ولماذا تلقاه؟
ذلك أن النقد الأدبي القديم شغل نفسه بالواقعة - العمل الفني -
ولم يشغل نفسه بما وراءها، لغاية فكرة التكوين الجلياني والأخلاقي
عليه.

ومع القرن العشرين بدأ فريد عملية التحليل النفسي للفن،
وتعرض عليها كثيرون، لكنهم ركزوا على فهم شخصية الفنان أو
الأدبي؛ فطلعت دراساتهم أقرب إلى علم النفس منها إلى الأدب.
في حين يرى بازلي Basler «أن التحليل النفسي» وإن يكن قد
أضاف الكثير بالتأكيد، ومزال من الممكن أن يضيف المزيد في
سبيل فهم أفراد الفنانين من حيث هم شخصيات، فإن لبس
المجالات نفسها، التي يستخدم فيها دارس الأدب النظرية
الفرويدية، هو مجال تفسير الأدب ذاته (ص ١٢ - ١٣) -
سواء منه الأدب القديم أو الحديث. فهو قلدر على أن يفسر لنا في
الأدب القديم - بعض الجوانب التي غلقت غامضة في الماضي، كما
سبحنا كثيراً من المشكلات التي جزأها منجم التكوين القديم. أما
في الأدب الحديث فيحسّر من أن يتناول العمل الفني إلى تقرير
نفسى؛ فالقارئ الأصلي ليس صياغة للمحلق المقررة - في علم
النفس أو غيره من العلوم - وإنما هو استكشاف لهذه الحقائق عبر
عمرة الكاتب الشخصية ونحوه.

أما الفائدة المحققة من نتائج التحليل النفسي فيحفظها النقد؛
إذ تساعده على إلقاء مزيد من الضوء على العمل الفني،
واستكشاف أبعاد التجربة أو التجارب التي يقدمها، وتفسير
الدلالات المخفية التي تكمن وراء الأعمال الفنية.

ثم يتعرض لشخصية الفنان التي كثيراً ما اكتشفها الغموض،
ويجد جلالها فيما كتبه تيرلنج Trilling وهانز زاسن من مرض
الفنان الذي يتدرج تحت مسمى: العصاب والترجسية. فالفنان -
ككل شخص آخر - قد يعاني من حالة مرضية، وقد يتألم لسبب أو
لغيره، لكنه ليس مجنوناً. حتى عندما يكون مصلياً لا يكون
لمعصابه أثر دخل في قدرته على الإبداع الفني؛ لأنه حين يبدع يكون
في حالة من الصحة واليقظة النفسية الواضحة بكل ما في الواقع من
حقيقة. كما أن الفنان ليس ترجسبياً بالمعنى المذكور، بل إن
ترجسبه عورة أو منقولة، أو لتألم إنها ترجسية ملقطة بموضه عنها
العمل الفني بترجسية أوجب.

معنى هذا أن «مرض» الفنان - حتى لو كان موجوداً - لا يمكن
أن يفسر عبقرية؛ فالعبقرية ذكاء وانفعال حاد، ثم هي طريقة في

تناول الأمور. فالذكاء والانفعال الحاد، وإن كانتا شرطين في وجود
العبقرية، فلهما لا يخلقان عبقرية ما إذا لم تصحبهما هذه الطريقة
الخاصة في تناول الأمور. هذا المنطق الخاص بالفنان الذي نألفه
في حياتنا المعاصرة.

فلماذا يبدع الفنان، ولماذا يكتب الأدبي؟ إن الفنان أو الأدبي
يعاود المروء من «حالة» إحساسه الحاد بالواقع، وإلمه النفسي
الذي يهوج بالوان الصراع؛ بل هو أهل إلى التخلص منه وتركه إلى
عالم آخر خيالي. كما تتمثل في الدافع الإبداعي أرقى صورة لتأكيد
إرادة الفرد وانتصارها على إرادة النوع المتمثلة في الناحية الجنسية.
والاستعداد للفن - في تفسير يونج - يتضمن شحنة من الحياة
الروحية الجمعية Collective مقابل الحياة الشخصية، وقد يكون
للفنان بوصفه كاتباً بشرياً أحوال ولادة وأهداف شخصية، لكنه
بوصفه فناناً يبدع «إنساناً» بمعنى أسمى؛ فهو «إنسان جمعي»
يستطيع أن يخلق ويشكل اللا شعور، أو الحياة الروحية للنوع
البشري.

ويرى يونج أيضاً أن حياة الفنان لا يمكن إلا أن تكون مليئة
بالوان الصراع؛ لأن في داخله قوتين متصارعتين؛ هما: ليل
البشرى للسعادة والرفاه والأطمئنان في الحياة، من جهة، وشوق
جارف إلى الإبداع، قد يذهب بعيداً إلى حد أن يتغلب على كل
رغبة شخصية، من جهة أخرى.

وتتعلق إلى العمل الفني أسباب هي التي تدفع إلى الحلم، ويخلق
من الرغبات المكتوبة في اللا شعور ما يحققه الحلم. وهو كذلك
يتخذ من الرموز والصور ما ينسج من هذه الرغبات، ويخلق بين
هذه الرموز أو الصور علاقات بعيدة وغريبة في الوقت نفسه. ومن
هنا تأتى للتمتع أو اللذة أو السعادة التي يجدها الفنان في إغرائه عمله
الفني إلى الوجود.

بعد هذا المهاد «النظري» - إن صح التعبير - ينتقل البحث إلى
المجال التطبيقي، ليقدّم نماذج من الشعر والمسرح والرواية، مفرقاً
في الوقت «الإبداعي» - النفسي - بين الشاعر القديم والشاعر
الحديث من كل من الإطاريئين الفنيين في الشعر: التشكيل الزماني
(وهو كل ما يتصل بالإطار الواسع للعصبة) والتشكيل المكاني
(أو الإطار التصويري الذي تتحد فيه الفكرة أو الشعور
بالصورة)؛ بناء على التفرقة في المبدأ الإبداعي - الجلياني - العام بين
الذين يريدون أن ينشئوا وجودهم وفقاً للوجود الخارجي - مجموعة
التغالب الطبيعية الخارجية المحدودة والقروضة فرضاً والواقعة من
قبل - والذين يريدون أن ينشئوا الوجود الخارجي وفقاً لمشاعرهم
ووجدانهم، مقدماً نماذج عتق على هذين الموقفين الأساسيين في
الشعر.

وفي مجال المسرح يقف عند أعمال: «هملت» لشكسبير، و
«أيام بلا نهاية» ليوجين أو نيل، ثم «سر شهر زاد» لعل أحمد
باكثير. ويقف عند روايتي: «الإخوة كارامازوف» لدستوفسكي
و «الراب» لنجيب محفوظ.

واحد منهم . ومع الاعتراف بالتصغير في الوقوف الخائن عند مثلين لهذا المنهج لا يقلون أهمية ولا جهداً ولا قيمة ، فإننا لا نتصور أن الصورة يمكن أن تختلف - جوهرياً - بأنفسهم إليها عما هي عليه هنا ، سواء في جوانبها الإيجابية أو في جوانبها الأخرى .

ولا شك في أن هذا التآثر في دراسة الأدب قد قدم خدمات جليلة للأدب وللأدباء والنقاد والقرّاء معاً . ففضلًا عما في علم النفس بصفة من إضاءات تكشف الكثير من خفايا النفس الإنسانية ، فإنه قدم - عبر دراسات هذا التآثر - إضاءات لا تقل أهمية حل شخصيات كثير من الأدباء والفنانين ، ساعدت كل أطراف العملية - من مبدعين وقراء ونقاد - على فهم أوثق وأثرب للمبدعين وأعمالهم .

ولا جدال في أن « عملية الإدماج » برمتها أصبحت أقرب إلى النشاط الإنساني ، الفرح - الاجتماعي - منها إلى هذه الصورة الغامضة - الميتافيزيقية التي كانت شائعة في عهود قديمة . ومن ثم يكون في الإمكان اكتشاف هذه الموهب المبدعة في أروقات مناسبة وزيائيتها ، وحيوية أنسب الأجواء لإدماجها . كما أصبح في مقدور الناقد - انطلاقاً من هذه الصورة الجليدية للإدماج - أن يكون أكثر قرباً من المبدع ، وأكثر فهماً لطبيعة عمله ، وأجراً على محبته عن القدر الكبير من الرضى الذي يفي للمبدع و « إطلارها ، التفتُّ الإبداعي ، ويتدخل - من ثم - في الصورة الأخيرة للعمل الإبداعي » .

كما أن أحداً لا يستطيع أن ينكر أن هذا التآثر قد أمدح اكتشاف أعمال وشخصيات أدبية كان يشوبها - قبله - الكثير من الغموض والإربام ، بل رجا علم التنجيم ، حتى أضلّت - بفضله - مكانها اللائق بها في التاريخ الأدبي . كما لا ينكر أحد - أيضاً - الفائدة المحققة التي يمكن أن يجنيها ناقد الأدب - ولو لم يقتض هذا التآثر منهجاً تقليدياً له - من وراء هذا الحوار المحمص الذي يجريه هذا التآثر بين المغامرة الأدبية في التعامل مع النفس الإنسانية ومحاولة الكشف عن مجاهلها ، و « المغامرة » التي يقوم بها علماء النفس للفرض نفسه ، ليكتشف - في نهاية هذا الحوار - هذا « التكامل » - الذي أشار إليه عز الدين إسماعيل - بين هذين المبهجين في رؤية الحياة والنفس الإنسانية والتأخرهما في المذهب ، وهو كشف أكبر قدر ممكن من جواب الحياة الإنسانية^(٢٨) .

ويطول بنا الحديث - لو أنقنا منه - عن الفوائد المؤكدة التي يمكن أن نتجتها من وراء المعارف التي يسطرها علم النفس بصفة من النفس الإنسانية ، أو من وراء تلك المحاولات التي ربطت بين الأدب ورجاله وأعماله ، من جهة ، وعلم النفس من جهة أخرى ، فهي كثيرة ولا شك أنها قيّمة ، بل يصعب الإفلات منها في بعض الأحيان .

لكننا - في المقابل - لا نستطيع أن نمنع أنفسنا من تأكيد أن التعامل مع الأدب - أو الإدماج الفني بصفة - لا بد أن يكون تاملًا

(١٤)

ولا شك أن هذه الدراسة محولة جادة ، ترشك أن تكون نادرة في ثقافتنا العربي الحديث ، لاستخدام منهج التحليل النفسي في تفسير الأدب نفسه ، بمعنى الوقوف عند الأعمال الأدبية التي تنتمي إلى فنون أدبية مختلفة وتحليلها عملاً عملاً ، ومحاولة فك رموزها وفهم أبنيتها وشخصياتها وواقع هذه الشخصيات . . إلخ ، سواء تلك التي ترتبط بالأدب نفسه (راجع الفصل الأول من الباب الرابع) ، أو تلك التي يقوم عليها بناء العمل الأدبي كله ، متطوعاً - في هذا كله - من رؤية الأديب صاحب العمل نفسه ، ومن داخل بناء العمل الأدبي ذاته ، دون محاولة فرض « الرؤية » أو « التفسير النفسي » على العمل من خارجه (وهو ما وقع فيه كثيرون عن حاولوا اصطلاح هذا المنهج) .

وكان لا بد أن يكون اختيار الباحث للأعمال الأدبية التي يحللها انطباعاً بحيث تساعده الأعمال نفسها على الكشف عن وجهة نظره ووجهة نظر المنهج الذي تقوم عليه الدراسة . وكان الانتقاء لمجموعة الأعمال التي أشرنا إليها مزمياً فيه أن يكون من بينها أعمال سابقة على ظهور التحليل النفسي نفسه (مملت والأخوة كلرامازوف) ثم أعمال لاحقة على ظهوره (بقية الأعمال المسرحية والروائية) .

ومع تسليمتنا بحث الباحث في اختياره أن يتقى أكثر الأعمال الأدبية كشفاً من طبيعة منهجه وإمكاناته ، فإن هذا الانتقاء نفسه يجعل القارئ يشك في إمكان تطبيق المنهج نفسه على الأعمال الأدبية كلها ، غير هذه الأعمال المتلفة بعتاة .

بل إن في بعض هذه الأعمال المحللة ما يدع إلى ما يشبه اليقين بأن هذه الأعمال صادرة في الأصل عن تأثر مباشر بأعمال في التحليل النفسي . وأما - على وجه التحديد - مسرحية يوجين أونيل « أيام بلا نهاية » ومسرحية باكثير « سرّ شهر زاد » ثم رواية نجيب محفوظ - القربة بين إنتاجه الروائي المتمد - « السراب » . الأمر الذي يرمز للملاحظة السابقة عن الشك في إمكان تطبيق المنهج على الأعمال الأدبية كلها ، وملاحظة أخرى عن الشك في إمكان تطبيقه - إلا في حالات محدودة - على أعمال أخرى فؤلاء الكتب أنفسهم ، أعمالاً تحلّصوا فيها من قبضة التحليل النفسي فجاءت نتاجاً طبيعياً لقدراتهم الإبداعية المطلقة . ولست في حاجة إلى الاستشهاد بأعمالهم ؛ فهي أشهر من الانتقاء من بينها . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فلا أغنى في حاجة إلى تأكيد أن هذا لا يعني أنهم أداروا ظهورهم تماماً لعلم النفس والتحليل النفسي ، لكنني أعمى - وحسب - أنهم لم يصدروا عنه - مباشرة - في أعمالهم الأخرى ، وإن ظلّ مكوّنًا من مكوّنات لتفخيم قد يتروك « أثرًا ما » في هذا العمل أو ذاك ، لكنه لا يسيطر عليه .

(١٥)

هذه - فيما نتصور - أهم المعاملات المقترنة النفسية للأدب ، حاولنا أن نقدمها من خلال أبرز رؤفها وعبر دراسة واحدة لكل

شخصيته ولا في أسرته ولا في عقده النفسية ولا في التجارب التي
حكلها - أو لم يحكمها! - فهذه كلها قد تساعد في الإبداع ،
لكنها - بالتأكيد - لن تحقق هذا الإبداع ، كما أنها لن تكون -
أبداً - الإبداع نفسه .

نوعياً ، بمعنى التركيز على خصوصيات هذا الإبداع بما يجعل لكل
مبدع ولكل عمل « خصوصية » التي يفرد بها عن الآخرين ؛ وهو
ما لا يتأتى إلا بالوقوف عند كل واحد من هؤلاء لاكتشاف عوامل
تفرده وخصوصيته التي لن نتجها إلا في نتاج إلهامه نفسه ، لا في



المواضيع :

- (١) حل دراسة من ابن الرومي ، سنة ١٩٢٥ ، ليبدؤا العقد قد سببه إلى
تقديم دراسة عن الشاعر نفسه تقديمه وللمختبرات ، التي جميعا كاتل
الكليات من شعر الشاعر تحت عنوان : «ديوان ابن الرومي» وأشار للآراء
إلى الديوان وإلى الدراسة حدة مرات في دراسة . راجع : إبراهيم عبد
القادر للآراء : «حصان الحشيم» ، نشر الدار القومية - القاهرة
١٩٦١ ، ص ٢١٨ وما بعدها - وبخاصة ص ٢٥٢ وما بعدها .
(٢١) عباس محمود العقاد : ابن الرومي - حياته من شعره ، دار الهلال ،
كتاب الهلال ٢١٤ ، يناير ١٩٦٩ ، ص ٨ - ٩ . وبقي الإحالات إلى
هذه الطبيعة في المتن .
(٢٢) سواء أكانت للعقاد نفسه ، أم كانت للآراء ، لم كانت لكتاب آخرين
تليها طريقتها ، كان أبرزهم د. محمد النعيسى في كتابه : «نفسية أبي
نولس» ، شخصية بشراً ، ثقافة الناقد الأدبي .
(٢٣) راجع : طه حسين : من حديث الشعر والنثر ، ط عشرة ، دار المعارف
١٩٦٩ ، ص ١٥٠ ، حيث يقول من دراسة للآراء : «ولكنه كالعقاد
يعلق عند شخصية ابن الرومي التي كما يعلق عند الجبال والتلال
التي» . وراجع - أيضاً - محمد سعيد حسن : السابق ، ص ٥٣٠ ، حيث
يقول - أيضاً - من دراسة السيرة من خلال الأدب «وكتيراً ما تكون
صلة بالتقديم النفسي حيلة حتمية» .
(٢٤) عرفت الطبيعة الأولى من هذا الكتاب سنة ١٩٤٧ ، وأعيد طبعه معدلاً
سنة ١٩٧٠ عن معهد الدراسات والبحوث العربية ، القاهرة . وستكون
الإحالات إلى هذه الطبيعة الثانية في المتن .
(٢٥) مصطفى سوري : الأسس النفسية للإبداع الفني - في الشعر خاصة ،
دار للمعارف بدمشق ١٩٥١ ، وإلى هذه الطبيعة ستكون الإحالات في المتن .
(٢٦) تلج الدكتور سوري بعض تلاميذه ، ومنهم د. مصري حوزة ، وله
دراسات عن : الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية - هي
الكتاب .
(٢٧) الاختلاف هنا على الطبيعة الربية ، عن مكتبة غريب (١٩٨٤) . وهي
لا تختلف عن الطبيعة الأولى .
(٢٨) التفسير النفسي للأدب ، ص ١٤ .

- (١) يمكن - حل سهل للآراء لا الحصر - مراجعة : عبد خلف الله أحد : من
الوجهة النفسية في دراسة الأدب وبالله ، معهد البحوث والدراسات
العربية ، القاهرة ١٩٧٠ ، ص ٢١ . الدكتور عز الدين إسحاق :
التفسير النفسي للأدب ، ط ٤ ، مكتبة غريب ، ص ٥ .
(٢) راجع ديفيد دينيس : «منهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق» ، ترجمة
الدكتور محمد يوسف نجم ، دار صابر - بيروت ١٩٦٧ ، ص ٣٤ .
(٣) السابق ، ص ٣٦ .
(٤) السابق ، ص ٧١ .
(٥) محمد بن سلام الجهمي : طريقات لفرول للشعر ، تحقيق محمود محمد
شاكور ، مطبعة المثل د.ت. ١ / ٢٥٩ .
(٦) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، تحقيق أحمد محمد شاكور ، ط ٣ / ١٩٧٧ ،
١ / ٨٠ - ٨١ بصيرت قليل .
(٧) السابق ١ / ٨٤ - ٨٥ .
(٨) نفسه ١ / ٨٦ - ٨٧ .
(٩) السابق ١ / ١٠٠ .
(١٠) السابق ، نفسه .
(١١) في الفصل الرابع من الكتاب ، بعنوان : «لنزع النفس» في بحث أسرار
البلاغة ، واستعد إليه في فقرة تالية .
(١٢) الدكتور عز الدين إسحاق : التفسير النفسي للأدب ، ص ١٢ .
(١٣) الدكتور عبد القادر القط : الإلهام الوجداني في الشعر العربي للمعاصر ،
ط ٢ دار النهضة العربية - بيروت ١٩٨١ ، ص ١٣٥ - ١٣٦ .
(١٤) السابق ، ص ١٣٦ .
(١٥) السابق ، ص ١٣٩ .
(١٦) السابق ، نفسه .
(١٧) السابق ، ص ١٣٨ .
(١٨) عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر للآراء : الديوان (في الأدب
والفقه) ، ط ٣ ، دار الشعب - القاهرة د.ت. ، ص ٤ .
(١٩) السابق ، ص ٢٠ - ٢١ .
(٢٠) حل الرغز من أن الطبيعة الأولى لكتاب العقاد من ابن الرومي لم تصدر إلا
سنة ١٩٣٨ ، وأن للآراء نشر كتابه الشعر «حصان الحشيم» ، الذي

اللسانيات العربية وقراءة النص الأدبي

قول في « نقد الذات » و « مكاشفة الآخر »

سعد مصلوح

١ - فاتحة .

أتى على النص الأدبي في العربية المعاصرة زمان نوقشت فيه أخطر قضاياها مناقشة أنشئت فيها الصلة أو كادت بالمنظور اللساني ؛ بل إن الجمعية الغالية من الدارسين لم تنكد تحس وجوداً لضرورة منهجية ملجئة إلى مثل هذا النوع من النظر وربما كان موضع الإعجاب في ذلكم أن كثيراً من مشكلات النص الأدبي التي كانت مناط خلاف بين النقاد هي ذات جوهر لغوي ؛ على نحو لا يتصور معه إمكان فحصها على غير أساس من رؤية لسانية مستتيرة ومنضبطة . ولست أدري كيف استطاع أهل النقد أن يخوضوا معاركهم حول الأشكال الشعرية الجديدة ، ووظيفة الفن ، ولغة العمل الأدبي ، في غيبة التأسيس اللساني لهذه المشكلات ، مع أن مثل هذا التأسيس هو شرط مهيبة لسلامة الأحكام وصحة النظر .

يبد أن غياب المنظور اللساني في كل ما سلف يقابله الآن ما يشبه أن يكون إفاقه من سياط منهجي عميق ، يحاول فيه كثير من النقاد تعويض ما فرطوا في جنب اللسانيات ؛ إذ استبان كثير منهم أنهم كادوا أن يهدروا كينونة النص وجوهر الأدبية فيه ، وجعلوا منه خادماً وتامعاً لكل علم ، ولم يُسلموا ماهيته في أن يكون موضعاً للنظر العلمي لذاته ؛ بل إنهم لم يقدروا الأمور حتى قلدها حين مدوا أبصارهم إلى مجالات معرفية قصية ؛ هي على أهميتها لاتغنى عنهم من العلم شيئاً إن تجاوزوا عطاء اللسانيات الحديثة ومنجزاتها في دراسة النص الأدبي ؛ فهي على كل حال أوسع به رُحماً وأعظم له جدوى .

ونحن معنيون في هذه الدراسة بأمور : أولها رصد أسباب القطعية غير المقصودة يقيّن بين أهل النظر من النقاد واللسانيين العرب ، وحظ كلا الفريقين من المسؤولية عن ترسيخ هذه القطعية . وثانيها : تحديد مظاهر التقارب بين الفريقين ، والكشف عن مواطن الخلاف فيها أنتجه ذلك من نقد لسان ، أو نقد يسترشد في ممارسته بالتحليل اللساني ويتكىء على تصوراتهم ومقولاته . وثالثها : استشراف مستقبل هذه الحركة ، وتحديد الكيمايات التي تعالج بها مواطن الخلاف ، وتنشط بها من عقائدها لتحقيق غاياتها العلمية في خدمة الإبداع الأدبي في العربية . وتنظم هذه الغايات الثلاث في باين من القول ؛ ينصرف الأول إلى « نقد الذات » ؛ أي معالجة المسألة في جانب « اللسانيات » ، وهي المجال الذي نشرف بالاستشغال به والانتباه إليه ؛ والثاني إلى « مكاشفة الآخر » ؛ ونعني به فريق النقاد الذي يجمعنا وإياه النص الأدبي ؛ بما هو همٌّ مشترك لكلينا ، وإن اختلفت بيننا الغايات والوسائل .

ونحسب أن الأمور باتت في حاجة إلى هذا « النقد » وإلى تلك « المكاشفة » ، بعد أن بلغت بيننا مبلغاً لا يحسن السكوت عليه . ولئن اتسم القول هنا بشيء لا مفر منه من الحدة والصراسة ؛ إنا على يقين - إن شاء الله - من صدق الباحث عليه ، وشرف المقصود به . ومن ثم فنحن نرجو ألا يقع هذا القول من أي من الفريقين موقعاً لترضاه ؛ فالحذر أركنا ، وعلى الله قصد السبيل .

٢ - القول في « نقد الذات » .

ودوره المقلود... دون المراد من حيث عدده وقيمته وتوقعه وقدرته على البيان . ومن شائكة القول أن نقرر أن اللوم في ذلك لا ينصرف إلى المشتغلين بعلوم السائن وحدهم ، بل ربما ينصرف بقياس الأول إلى منظومة التصورات والسياسات الثقافية والعلمية التي تحكم نظرة المؤسسات الرسمية والأكاديمية إلى الترجمة ودورها في التحديث العلمي . ومن عجب أن يظن أسلافنا إلى خطر هذا الأمر منذ عشرات القرون ، وأن يأخذ النصب الأولي من السياسة التعليمية لدى عمد له قبل قرابة قرنين من الزمان ، ثم تكون هذه هي نظرنا إلى القضية وقد انصرم القرون المشروون أو كاد . وعلى أي حال فإن تقويم الترجمات الساتية يحتاج إلى كلام شديد التحصيل والتفصيل ، ولعلنا نعود إليه في مقام آخر .

لذلك يمكن أن نرصد - من موقع « نقد الذات » - كثيرا من مظاهر القصور في حركة البحث اللساني العربي ، ترتد أسبابها إلى ما يصاحب الجليد الوافد في العادة من تهيئ له أو انتباه به ، ومن عجز عن ملاحقته في تطوراتها السريعة المتراكمة ، وتغيب مدرسي المازم لتعدد الانتباهات واختلاف المذاهب ، وبهافت غير القادرين من ذوي المواهب المحلولة على الانتساب إليه ، ومقاومة البيئات العلمية المحافظة له ، وشك المشتغلين به في قدرتهم على تغيير التصورات الراسخة ذات الهيمنة والسلطان الذي لا يتحملون على البنى الفكرية والعقدية عند المحافظين . ويزيد الأمر صعوبة وعسرا بالنسبة للثقافة العربية ما تشكله للسلطات الكابضة للعقل الناقد بصفة عامة ، وما يتصل بعمل هذا الحقل في المجال اللغوي بصفة خاصة .

من هنا لم يكن عجبا أن تستغرق اللسانيات العربية هويها وأشغالها العلمية التي حدثت من فاعليتها في تشكيل لغافتنا المعاصرة . وقد أنتج هذا كله عددا من مظاهر الخلل في التأليف اللساني . وكتب هذه الدراسة حين يرصد أبرز هذه المظاهر يرى لزما عليه أن يستيقظ الأنظار إلى أمور : منها أنه هو نفسه واحد ممن يشرفون بالانتباه إلى حزب المشتغلين باللسانيات التي هي عنده أخطر العلوم الإنسانية مطلقا ، والقيمة على دراسة اللغة التي هي محل عمل العقل وعلمه ملغوة ؛ ومنها : أن هذا الانتباه يبرئه من القصد إلى غلط هذا العلم والمشتغلين به حقهم ودورهم في الثقافة العربية المعاصرة ، وأن من هؤلاء أساتذته الذين علموه وفهم رفاته وتلامذته من ذوي الفضل الذي لا يحد ؛ ومنها أنه هو نفسه أيضا لا يبرئ عمله ونتائج من مظهر أو آخر من مظاهر القصور والخلل التي بعدها ، ولا يزعم الكمال لنفسه إلا من افتقد : لهذا كان هذا الرصد نوعا من الحوار مع النفس وبين أهل البيت الواحد ، سعيا لكلام منشود بصدق النية وإخلاص العمل .

وتأخذ الآن في ذكر ما نلده مظاهر للخلل في المكتبة اللسانية العربية فنقول :

إذا كانت جميع العلوم الإنسانية في أوروبا قد اتجمعت في نهاية الأمر حقل اللسانيات ، وأثرت لها بفضل السبق إلى دخول فردوس العلوم المعظمة ، واستعانت تصوراتها ومنهجها وطرق البحث فيها لتدقيق مصادرها ومعالجتها لدراسات من ظواهر - فإن أمر القول في العلاقة بين اللسانيات والنقد الأدبي في العربية يختلف اختلافا ظاهرا عنه في غيرها من اللغات . ذلك بأن تشكل اللسانيات الحديثة ونموها في أوروبا كان نتاج تطور طبيعي في سياق ثقافي نشط وحافل بالحوار العلمي والجدل الفكري المنتج بين العلوم . وصحيح أن اللسانيات الأوروبية قد أعرضت ونأت بجائتها - غالبا - عن دراسة النص الأدبي في أوليات النشأة ؛ لكنها ما إن فرغت من هوم النشأة والتأسيس وترسيخ استقلالها حتى استجابت لتطلعات العلوم الإنسانية الأخرى ، وانجذبت بكتلتها للإسهام في معالجة المشكلات التي هي موضع النظر المشترك بينها وبين تلك العلوم ، وعلى رأسها مشكلات النص الأدبي . ومن ثم فإن الفجوة التي فصلت بين اللسانيات البنيوية الرصينة والنقد الأدبي أول الأمر لم يقدر لها أن تدمج طويلا ؛ كما أن عقد الصلة بين هذين المجالين من مجالات المعرفة قد تم في تطور طبيعي كان من الممكن التنبؤ به سلفا . أما عندنا نحن - أهل العربية نقادا ولسانيين - فقد كنا دائما نجاه التأثير الأول في موقع الفعل والمستهلك وليس الفاعل المنتج . وقد سبق تأثير انغلاق البعثات والمذاهب الأدبية في أوروبا قيام اللسانيات الحديثة في بلاد العرب بزمان طويل ؛ ثم إن هذا التأثير التقديسي سببه في جري الثقافة العربية بمزول عن اللسانيات وهومها العلمية الضيقة إيان النشأة ، حتى إننا لا نكاد نسمع لهذه العلاقة إلا أصداه خافتة تردد في كتابات بعض النقاد من جيل الرواد .

أما اللسانيات الحديثة ، فمذت اتصلت أسباب الباحثين العرب بها بعد الحرب العالمية الثانية - دخل اللسانيون في حال دفاع عن ذاتهم ، وعصا حصلوا من معارف جديدة . وكان مهم أن يفسحوا لهذا الجليد مكانا في سياق ثقافي غير موأث ، يشعر فيه الشائمون على أمر علوم العربية ، من أفراد أو مؤسسات ، بكتفاه ذاتي لا يمتلئهم معه إلى مزيد أو جديد ، ويرود في كل ما يورجه اللسانيون المحدثون ضربا من البذخ المحدثات . حيثذ كان من البديهي أن ينصرف نشاطهم البحثي إلى غايتين هما : الجدل مع التراث اللغوي العربي ومن ينصبون أنفسهم حقله له وحراسا عليه ، ثم تقديم اللسانيات ، أو ما يطلق عليه « علم اللغة » ، إلى جبهة الباحثين والمتخصصين في علوم العربية تعريفا بها ، واقتناعا بجدواها وما يناط بها من أمال . ومن البدهة أيضا أن الغايتين كليهما قد ارتبطتا بما يورث رباط ، واعتضدتا برافد آخر من روافد النشاط اللساني غثل في قيام نفر من جيل الرواد اللسانيين ومن جاء بعدهم بترجمة بعض الأعمال اللسانية الأوروبية أو تعريبها . ولن نعرض الآن بتفصيل القول في تقويم أثر هذه الترجمات والمعارف ، فقد وقع أكثرها - على أبعده

الثالث : أن السلاطات العربية لم تصمد للمشروعات القومية الكبرى ، ولم يستطع المشتغلون بها أن يقتنوا المؤسسات العلمية والثقافية المعنية بجلوى إتجاز الأطلس القومى للهجات ، أو كتابة تاريخ اللغة العربية (أو للمجم التاريخى لها ، وذلك أضعف الإيجاز) ، أو إصدار ترجمات معتمدة يتولاها شيوخ هذا العلم لأهميات المراجع والمصادر اللسانية الحديثة . وكان حريا بالتأليف اللسان - لو اتحنى هذا المنحى - أن يفر كثيرا من مظاهر الاضطراب والخلل ، لا فى مجال اللسانيات فحسب ، بل فى علوم كثيرة أخرى ، كعلم الاجتماع ، وعلم النفس ، وعلم الثقافات ، ودراسات الأدب الشعى .

الرابع : أن الترجمات التى صدرت لأعمال لسانية غربية حكما فى كثير من الأحيان طابع الاصطفاء ، أو المصادفة ، أو إظهار السهولة ، كما أن كثيرا منها يكاد يشقة السيطرة على الفكرة فى أصولها ، وإحكام العبارة عنها فى صياغتها العربية . وحسبك أن كتاب « سوسير » لم يحرف الطريق إلى العربية إلا بأصرة من الزمان ، وأنه حينئذ الله بذلك دخل العربية فى ترجمات ثلاث دفعة واحدة ، فاولت فيما بينها تقارونا ظاهرا . واكتفى القادرون منا بالرجوع إلى أصله الفرنسى ، أو إلى ترجمته فى الإنجليزية . وكان حريا بنا أن يكون أول ما ينبنى فله إلى العربية ، وأن يصعدى لذلك شيخ من أبلى العزم والراسخين فى العلم .

الخامس : أن كثيرا من التصنيفات اللسانية هى ترجمة أشبه بتأليف ، أو تأليف أحسنه بترجمة . وفى مثل هذه الأعمال إثم كبير وينتفع للناس ، بيد أن إثمها - فيما نرى - أكبر من نفعها . للمتطوى عليه فى الغالب من تعقيد على الأصول ، وتشويه لها ، ومن عند الصلة بين الأفكار لأدبى ملاسبة ، واستفزاز لها من شياها العلمى والثقافى على نحو يجعلها غير منتجة أو فاعلة ، ومن تلقى ظاهرى أكثر الأحيان بين مطبات العلم والوفاد والعلم الموروث .

فلكم هو حاصل القول فى « نقد الذات » ، لماذا من الشق **الثانى من القضية ؟**

٣- القول فى « مكاشفة الآخر » .

أما وقد قسى الله فى أمر السلاطات العربية بما هو كائن ، فلم يكن بدعا من الأمر أن يتجرد للإفادة من علوم اللسان طائفة من المشتغلين بدراسة النص الأسمى من أهل النقد . وقد رأى هؤلاء ما أحدثته السلاطات من ثورة شاملة فى الدرس الذى الأوبى وخاصة ، وفى العلوم الإنسانية بعمامة ، وعانينا ما أنتجته من آثار علمية لا يشبهها إلا نتائج الانقلاب الصناعى فى تاريخ أوروبا الأخصاصى . بيد أنهم تطلخوا إلى اللسانيات العربية وعطفتها المرتقب فى دراسة النص الأسمى فلم يظفروا منها بطائل ، ولم يسعدهم أهلها على تحقيق غايتهم ، والجواب عما

المظهر الأول : هو احتمال هذه المكتبة على كَمِّ هائل من المقدمات ، أو « المداخل » إلى علم اللغة أو اللسانيات (أو اللسانية أحيانا) لا يكاد يمتاز بعضها من بعض من حيث الغاية التى تنتصب لتحقيقها وتكيف بنية « المداخل » أو « المقدمات » على نحو تتحقق به الغاية . ومن ثم فقد جاء المحتوى العلمى فيها ملكا مشاعا بين كتابتها ، وانتفت مظاهر التفرد والخصوصية . وليس أكثرها إلا استجابة أية لمطلبات المقررات الدراسية فى الجامعة ، وتلبية أية لحاجيات الطلاب ، مع ما يفرضه ذلك بالضرورة من تنازلات وتضيعة بأشراط الجدبة والصراحة العلمية الواجبة .

وصحيح أن حركة التأليف فى « المقدمات » و « المداخل » اللسانية لم تتوقف إلى يوم الناس هذا وإن تتوقف ، ولكن الأمر فيها يختلف عما هو الحال عندنا بملاحقتها الدائبة لتطور العلم ، وتنوع الغايات المبشغة من التأليف ، والصياغة الخصبة والمنتجة . لخلق العلم ، وتنوع الانتهاءات الملهية والمدارس اللسانية . وأين نحن من هذا كله فيما كتبنا ونكتب من مداخل أو مقدمات ؟

الثانى : عجز اللسانيات العربية - لا سيما فى العقود الثلاثة الأولى من نشأتها - عن أن تعكس خريطة شاملة للمدارس والاتجاهات اللسانية الحديثة فى أوروبا . وقد كان هذا وقاء من روادها الأوائل لا لتزامهم المدرسى . غير أن هذه الخريطة كانت - وما تزال - معقدة إلى حد كبير . وأنت إذا قرأت كتب رائد اللسانيات العربية الأولى استأخذنا الدكتور إبراهيم أنيس رحمه الله وجعلت عبارات غطتها الحصر من مثل قوله : « ويرى علم اللغة الحديث كذا » ، أو « فى رأى علماء اللغة للمحدثين كذا » . ومن هنا استقر فى روع جيل الخلفين من أمثال أن « علم اللغة الحديث » علم واحد ، وأنه منظومة متجانسة من المقولات والتصورات يكاد يضيئ الخلاف حول أسسها المنهجية ، أو ينقض ، وأن لمتين إلى هذا العلم إنما يصعدون من رأى واحد فى الشكل الواحد . وهكذا انطلق كثير من أبناء جيل ومن جاء بعدهم ليرسوا أغلفة كتبهم .. سألهم بعنوانات من مثل : « كذا فى ضوء علم اللغة الحديث » ، حتى إذا فتشت فى أكثرها لم تجد إلا طائفة من المقولات التى تلقاها أصحابها بالقبول ، ورأوا فيها مسلمة ومصدرات علمية لا تقبل الجدل ، لانتصاتها إلى ما يسمى بعلم اللغة الحديث ، على حين أن أكثرها هو من الخلافات بين أهل العلم من أتباع الاتجاهات والمذاهب المختلفة .

وهكذا كانت كتب الرواد التى وصلتنا ببعض المدارس اللسانية فى الغرب حجابا - فى الوقت نفسه - بين من جاء بعدهم وسائر المدارس اللسانية الأخرى ، وما كان ذلك من خطا من أساتذتنا ، ولكنه قمود أهمة والامتكانة العلمية من الخالفين .

أخرى إلى زملائنا من المشتغلين باللسانيات العربية ؛ فيصلح أمرهم يصلح إن شاء الله خلق كثير . لقد قام جيل الرواد من اللسانيين بمهمة تاريخية كبرى ، ولكنه ومن أسف في كثير من الأحيان لم يستطع أن يصنع على عتبه جيلا من الباحثين صلاب الأعداد ، الحراس على الدرس والتحصيل والتجويد ؛ فخلف من بعدهم خلف لم يقوموا بعلمهم ، وكثير منهم - إلا من عصم الله - أضاع الموروث وقصر في تحصيل الولائد ، فأخرجت الجامعات العربية كثرة كاثرة من الرسائل الجامعية ، تقصر عن تحقيق ما هو معلوم من شروط البحث العلمي بالضرورة . ومع ذلك تخرج هذه الرسائل وقد خيلت ببقائهم طويلا من المراجع الأجنبية ، ينوء الغليل منها بأفهام العصبية أول القوة ، ووصعت تضاعفها بالمصطلحات الأجنبية وأعلام الفرنجة على نحو ظاهر الدعوى ، وإن من أصحابها - وقد شئت بين ظهرانيهم ربع قرن أو يزيد - من إذا سمع قراءة جملة واحدة بلغة أجنبية سبارة في كتب مدرسو لأعنته ذلك ؛ فما بالك بمصنفات اللسانيات المعاصرة ؛ وما أدراك ما هي ؟

أني لعلوم اللسان والتقدم ، والحال على ما ذكرنا ، أن تجتمع وتآزر على تحقيق المراد من دراسة النص الأدبي وهو أخطر مظاهر التشكيل اللغوي وأبعدها أثرا ؟ لقد أصبح النص الأدبي كجالس فيا بين كرسين ، على مايقول الفرنسيون في أمثالهم ، بين تفریط قوم وجرأة آخرين . وما أحسب الأمر مستقيا على الجادة إلا إذا أخذنا أنفسنا وطلابنا بإيجاد الصارم ، وأتانا - لسانين ونقادا - بأن قيمة كل امرئ منا ما يجسته ؛ فكلانا واقف على ثغرة من ثغور العربية هو عنها مستول . ونعجب أن الإبداع الأدبي في العربية هو أجل من أن نضفيه بين جمود يضع الباحث به أصابعه في أذنيه ، ويستغشى ثيابه ، وحداثة زائفة تقوم على أخطا من المعارف لا يحسبها قوام ، وصيغة ظاهرة في اعتصاب الأمور ؛ إذ ماذا يبقى لنا - نحن الذين شرفنا الله بالانتماء إلى العلم - إذا أحيينا المعالجة ، وآثرتا ما يذهب جفاه من الزيد على ما ينفع الناس فيمكث في الأرض ؟

يجيك في صدورهم من مسائل ، فكان أن هبط كثير منهم بالمطلات على ميدان اللسانيات ، فجالسوا خلال الديار فوجدوها خلافا لما يشبه الخلاه ؛ ومن ثم أصبح جميعهم لسانين بالمعوية أو الحق الإغني في ساحة من نهار ، وصنفتوا في مسائلها أنحاء من التصنيف ، استشرت فيها علوى التأليف بما يشبه الترجمة ، والترجمة بما يشبه التأليف .

والغريب ، وما عاد شيء في هذا الزمان يستغرب ، أن تقوم كتب ورسائل برمتها على مفاهيم لسانية مغلوطة ، يعتقد أصحابها أوليات المعرفة بطرق التحليل اللغوي ووسائله ، ثم يكون لها من ذيوخ الذكر وبعد الصيت ما يكون ، ويتلفها بالإطراء قوم يظهرون العلم بمغاليم الأمور وهم عن صغرها غافلون ؛ بل إن من الرسائل العلمية ما يقوم على إعمال طرق تحليلية عاجزة أو مناقضة لما ينتصيون لتحقيقه من غايات علمية ؛ ومن ثم تراهم يكتبون تحت إخطار العنوانات أمون القول .

لقد اتخذت ألقاب الأسلوبية والبنوية وما جرى مجراها سردابا خلفها لا تتحاشى معلل أخلاء أهله فكان بالنسبة للمتحميه كأرض التيه ؛ ذلك بأن فحص النص الأدبي بالطرق الأسلوبية التقليدية ، أو بوسائل الأسلوبيات الموسعة ، أو بالاسترشاد بمقولات اللسانيات واستمداد غلاذجها ، إنما يتطلب غمكا من أدوات التحليل اللسان على مستوياته الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية ، يتألى على أهل المجلة والتسرع . وإن لأعلم علما ليس يبالغن أن العلم لا يتنع على من أخلص في طلبه ، وأن اللسانيات ليست كهترتا وطلاسم تتألى إلا على من يملك كلمة السر . بيد أن هذا العلم العزيز الجانب لا يتبل نفسه لن أراغ بعد الصيت وحسن الأحذوتة بأقل الجهد وأيسر الكثرة . وليس هذا منا قولاً مرسلأ بلا دليل ؛ فإن عندنا من الشواهد ما يضيئ عن سرده هذا المقام ، ولقد عرفنا في مقام آخر ببعضها وأعرضنا عن كثير .

وإذا كانت لنا من كلمة خالصة لله والعلوم فنأنا نترجمه مرة

سعد مصلوح

◆ شهادات النقاد ◆

تشر المجلة فيما يأتي جملة من شهادات النقاد ، وتفتح الباب لكل الأساتذة المشتغلين بالنقد ، في مختلف أنحاء الوطن العربي وفي خارجه ، للإسهام بشهاداتهم سترشدني قدر المستطاع بمجموعة الأسئلة التي تصدر هذه الشهادات ، وذلك لنشرها في العدد القادم من المجلة .

● إبراهيم فتحي

● أدونيس

● جبرا إبراهيم جبرا

● حسام الخطيب

● شكري عياد

● علي الراعي

● لطيفة الزيات

● محمد زكي العشماوي

● محمد مصطفى هدار

● محمود أمين العالم

● محمود الربيعي

● يحيى الرخاوي

قصود

شهادات النقاد

الزميل العزيز الأستاذ /

بعد التحية ..

●● ترمع مجلة « قصص » إصدار عددها القادم حول موضوع التجاهات النقد المعري الحديث . وسوف يتضمن هذا العدد مجموعة من الشهادات الشخصية لطائفة من أبرز المشتغلين في حقل النقد الأدبي ، ولما كنتم واحدا من هؤلاء فإننا نأمل إسهامكم في هذا العدد بتقديم شهادتكم من خلال الإجابة عن مجموعة الأسئلة الآتية :

- ١ - متى وكيف بدأ اشتغالك بالنقد الأدبي ؟
- ٢ - إذا كنت تكتب أدبا (شعرا أو نثرا) ، فهل بدأت أديباً ثم تحولت إلى النقد ؟ ولماذا كان هذا التحول ؟ وكيف كانت العلاقة بين عملك ميدها وممارستك للنقد ؟
- ٣ - هل تصدر في تفلك عن بناء نظري في الأدب والفن بعمامة ؟ وإذا كان فما الدعايم التصورية الأساسية التي يقوم عليها هذا البناء ؟
- ٤ - هل تأثرت في عملك النقدي بتأله أو نقاد سابقين ، من العرب أو غير العرب ؟ ولهم كان هذا التأثير ؟
- ٥ - كيف يكون مدخلك إلى العملية النقدية ؟ وعلى أساس من أي منهج يكون تحليلك للنصوص الأدبية ؟
- ٦ - بأي الأجناس الأدبية يتملق معظم عملك النقدي ؟ ولماذا ؟
- ٧ - كيف ترى الواقع النقدي الآن على الساحة العربية ؟
- ٨ - ما المذروعات النقدي الذي تود أن تتجزه في المستقبل ؟

●● هذا ويمكنكم أن تضيفوا من العناصر ما لا تستويه هذه الأسئلة ، وما ترونه مكملا لتصورتكم وأفكاركم وممارستكم .

●● وفي انتظار أن نتلقى منكم في أقرب فرصة هذا الإسهام الذي سيكون بكل تأكيد مفيدا للقراء والدارسين حل السواء ، أرجو أن تقبلوا خالص تقديري وأطيب أمنياني .

الدكتور عز الدين إسحاقيل

البداية

■ في نهاية الأربعينيات كانت الدعوة إلى « الأدب من أجل الحياة » تبتق على مائدة من المؤسسات التعليمية الرسمية وعلى مائدة من الأجهزة الإعلامية . وكانت دعوة ذات طابع سياسي صارخ . وكان هذا الطابع السياسي مميّزا كذلك للدعوة إلى منهج جديد في الفلسفة والتاريخ والاقتصاد ؛ فقد كانت الأزمات متصجرة في المجتمع القديم بجميع مستوياته ، وكانت السياسة هي بؤرة انصهار التناقضات المتعددة فيه . وكان النضال السياسي من أجل سلطة جديدة هو « واسطة النقد » في كل المجالات الثقافية ، والقوة الدافعة لحلق ثقافة ديمقراطية .

وحينما أنظر إلى الوراء بعد كل هذه العقود ، أكتشف - على سبيل المثال - أن كتابات نعيان عاشور وسعد مكاوي وعبد الرحمن الشرقاوي وعمل الراعي في مجلة الفجر الجديد (منذ صدورها في ١٦ مايو ١٩٤٥ ، حتى إلغائها ومنعها في ١١ يوليو ١٩٤٦) ، ومعهم كيال عبد الحليم ولطيفة الزيات ، لم تقف عند « المضمون » والجهر ، بل كانت على نحو مضمّر غرضاً جديداً للأداء اللغوي . وكان عمل الراعي يناقش القول بأن الفن يوحّد بين مواطني المجتمع الشمسية وأفكارها وإرادتها ، أو يرتفع بها إلى مستوى أعلى ، وأن عمل الفن أن يربط الفنان في داخل كل فرد من أفراد الشعب (يوليو ١٩٤٥) ، مستعملاً لغة شديدة الدقة والبساطة والحياة .

لقد كانت كتابات الرواد السابقين تمثل « قوى معارضة لغوية » عملت على مناهضة السلطة الأدبية ، ورفضت الأداء « الرفيع المحتفظ بالوحدة » والأجناس المتحصنة ، وحاولت تأكيد أن الكلمات الفصيحة لا تستخرج من القاموس أو المثلث العتيقة بل من مواقف التوصل إلى الحياة . ومن صيغ الكلام البسيطة التي يستعملها المتكلمون والسامعون في دوائر عمارتهم لمنشطهم في العمل وأغنيات الحصاد والطفال ، واستغالات مراحل العمر ، من ميلاد وختان وزفاف ، ومطامرات غرامية ، وقصص حكايات وقصائد . إلخ . ولم يكن أصحابنا من الساذجة بحيث يقومون مطابقة بين هذه الصيغ البسيطة والأشكال الأدبية المركبة التي تستقى من نبها . وقد تعلمت منهم ورفض الزعم باختلاف في الجوهر بين اللغة الأدبية واللغة اليومية ، ورفض التقييد عن صفة مفردة بعينها أدبية أو جمالية أو نوعية . فهناك حوار بين حياة اللغة على الأسس وداخل الوجدان من جهة ، وسياستها الأدبية من جهة أخرى . حقا هناك فروق متدرجة واسعة ، ولكنها ليست مطلقة ، وهي فروق على غسختها لا تنفك الباب أمام التداخل والتفاعل .

المحاذير :

ولكن هذا التفاعل بين الأدب والحياة لم يربح كثيراً بإقلمة تمايز في داخله ، وبخاصة فيما يتعلق « بالمضمون » ، وقد كان الظن السائد أن المضمون مماثل للموقف السياسي والفكري . وما يزال إغفال نوعية المضمون الفني ذاتها . ولا يرجع ذلك إلى طبيعة منجز الواقعية الاشتراكية ؛ فقد كان ذلك الكتاب في علم الجمال هنري لوفيفر (١٩٤٨ - ١٩٤٩ بالفرنسية وترجمته العربية ١٩٥٤) معروفا للجميع ، وكان فيه تمجيد واضح لفكرة أن للمضمون الأدبي لا يمكن استنباطه بالاستدلال المنطقي من الفلسفة أو السياسة ، وكان يؤكد أن المضمون (بالمعنى) في العمل الفني

متعددة ومتناقضة ، تتكشف في مضمون متكامل جمالي نوعياً . وقد يكون هذا التصور الخطير ناجماً عن نظرة برابجانية ضيقة تجعل الفنان « نفراً » مطيعاً في الجيش السياسي . وبعد أن واصلت الخمسينيات أهداف الأربعينيات السياسية في أعقاب يوليو ١٩٥٢ وانفراد قسم من الحركة الوطنية باحتكار السلطة ، وبعد تأميمات ١٩٦١ التقدمية واجهت حركة « الأدب في سبيل الحياة » مأزقاً حاداً . واتضحت التناقضات بين المعيار السياسي « التقدمي » والمعيار الأدبي . وقد قلت مراراً إن أفضل الكتاب والشعراء شعروا في تلك المرحلة بإزدهار شديد لكلمة « واقعية اشتراكية » ، فهي تنقذ لديهم الشعار السياسي الفجع الغليظ البديل عن التجربة الفنية . بل لقد تحولت « الواقعية الاشتراكية » في طبيعتها الرسمية إلى نزعة عاطفية تصفق للوضع الراهن لأنه ضد الإمبريالية ويسير قدماً إلى أمام .

وأضحت كثير من دهاة الواقعية حينها وصفوا بعضاً من أفضل كتابات نهاية الخمسينيات وحبة الستينيات بالسوداوية والسلبية والليبرالية والخروج على الالتزام .

وقد عانتنا جميعاً من التطبيق الساخج لمعايير سياسية جامدة على عناصر معزولة من العمل الأدبي بعد المبالغة في تبسيطها وتحويلها إلى فكرة مجردة ، وقد شجع ذلك الرأي المضاد الداعي إلى فن خالص متحرر من المضمون الإنساني غير مكثرت إلا « بالأكروبيات » في الصياغة ؛ فن الحواء الروحي والعظم الاجتياحي .

التناقض بين المعيار السياسي المرحلي والفني :

حينما صدرت الترجمة الإنجليزية لكتاب جورج لوكاتش « دراسات في الواقعية الأوروبية » (١٩٥٠) . أصبح من الممكن أن أتأمل بعض القضايا المنهجية بطريقة أعمق . وقد تعلمت من لوكاتش عموماً أن موضوع التناول الجبالي الأساسي ليس مجموعة معينة من الظواهر للمتنوع للصير والسمع ، وأوصافها اللغوية التي تمتد من قبيل ما ينسب إلى الأزياء الملونة والوسائل الناعمة ، أو الحديث عن الجرس القلبي الزنزان ، وروح الكليات ووصفها كأنها باقة من الأزهار . ولكن تناول الجبالي يتسع للظواهر كافة لا ذاتها فحسب ، بل كذلك من زاوية التطور التاريخي لقدرات الإنسان وطاقاته وخصائصه ؛ أي من زاوية رسم صورة لغوية متخيلة للشخصية الإنسانية في تناقضات تطورها ؛ في خلق الشخصية الإنسانية للمعركة في كل عصر من مصير الإنسان ومستقبله . إن الشاعر - مثلاً - يلتهم الدنيا بكل حواسه ويعيد تشكيلها نوعياً . وهو يرى الواقع يميون عصرنا ، الذي يفرض تغيرات عميقة في نموذج الشخصية الإنسانية ، وفي نموذج الحواس الإنسانية وفي الواقع .

ومن المعلوم أن اللغة تسهم في تشكيل الوعي والملاحم الوجدانية والذات الفردية . فالإنسان يعطى نفسه شكلاً وحمية سيكولوجية من خلال المواجهة اللغوية التي ينتمي إليها ، ومن خلال تفاعل أصوات الآخرين في النشاط الاجتماعي . وكل مرحلة في تطور الأدب إنما تكشف مرحلة جوهرية للتطور الإنساني وطاقات الإنسان ، يتعرف فيها الناس كينيات مشاركتهم في خلق شخصياتهم الإنسانية طوال التاريخ . وما الروائع الأدبية إلا ذاكرة الإنسان وهو يخلق خصائصه الإنسانية الحقة . لذلك فإن قراءة الروائع القديمة « مشاركة في امتلاك نضال تراثنا القومي وإسهامه الخاص في تطوير ثروة الإنسانية بأكملها . وكل رائحة من روائع الشعر العربي - مثلاً - تنبع نحو مركز ؛ نحو نقطة التقاء تطور هذه الخصوصية الجوهريّة للإنسان أو تلك . فالأدب هو وعي الإنسانية بلذاته وتناقضات تطورها ومآزقه التراجيدية ومعارفاته الكوميديّة (داخل الثقافات القومية المختلفة) . والوظيفة الفنية الحقة هي إدراج الفرد في الكل الإنساني الحلاق ، ورفعه إلى المستوى الإنساني الحق (بالصراع بين جوهر الإنسان ووجوده اليومي المستلب في عالم الاستغلال) ، وتكتيف وعيه بهذا الاندراج . . . أي الارتفاع بالفرد لكي يكون إنساناً و كلاً ، أو كلية إنسانية ، تتحقق في لحظات الحلق والتلقى .

وحينما نتكلم عن العظم والتخلف في الأدب ، فلنأخذ نتكلم من زاوية الصور اللغوية للشخصية الإنسانية في كلياتها ونعدهد جوانبها ، أي من زاوية طاقات الإنسانية النوعية الكلية الخلاقة . إذن لابد من الإشارة إلى الطابع التناقضي لتطور تلك الطاقات في الأشكال السياسية التاريخية المتعاقبة .

ففي مصر كانت الذات الفردية عند بزوغ الرأسمالية ومع الاستقلال السياسي ، على الرغم من فاعليتها الحرة وطاقاتها الهائلة ، محتلة بالتناقضات الصارخة . فمن حيث تكامل الفرد وعلاقته بالمجاعة كانت هذه « اللزعة » الفردية خطيرة واسعة إلى الورد بالنسبة للذات التقليدية . إن الإبتذال السوقي والمنافسة القاتلة والسعي الممكوم إلى الربح والمكائنة ، والتمزق والحواء ؛ أي كل ما يفتق الفرد المعاصر جعل بعض الاتجاهات الأدبية حافلة بحتين سوداوي إلى

الفردية الحتمية التي بدت « متطورة » (١١) وفي أكتال ، داخل عالم أصيل من البكارة والتضارة والتآلف داخل الفرد وخارجه .

وفي زمان أنشيد الاشتراكية والتضاميات ، كان المبشرون بالشعارات السياسية من البيروقراطيين ومقاتلي الباطن والمتسلقين والبصاصيين والكهنة يخفون الفاعلية الحرة للأفراد ، والتفكير المستقل ، والوقت النقدي ، والترابط الطوعي بين الناس ، والتزامهم بتحديد أهدافهم الخاصة ، وكانوا يخفون صورة للشخصية الإنسانية متضخمة بالمغواء الفاسد والقيم الملعنة والخبث ونعور الإرادة والالتقياد الرخو والتناق والمعجز عن الإبداع .

لذلك كانت التقدمية في الأدب من حيث خصوصية هذا المجال تستوجب رفض الواقع الرسمي على الرغم من تقدميته السياسية (ومناقشة ماركس لمراحل الازدهار الفني ، وعدم مناظرتهما للتطور العام للمجتمع ، مشهورة معروفة) .

الأدب ... محاربة لغوية :

وأنا اعتبر قرائق لبانحين حوثاً هادياً صحيح كثيراً من أفكارى عن اللغة ، وهو يعتمد على الماركسية كل الاعتقاد في فلسفته اللغوية وفقده للشكلية والبنوية .

والأداء اللغوي عند ماركس هو الواقع الفعلي الأول للفكر (تشكيل الإدراك الحسي والاستجابة الانفعالية وبناء المفاهيم) ، واللغة هي الوحي العمل للتعبير للبشر ، وهي مشبهة بالنشاط الاجتماعي .

وقد تعلمت أن تحليل الأداء اللغوي لا يفت في المحل الأول عند ألفاظ المعجم وقواعد النحو والصرف في حياتيتها الاجتماعية ، فهي ليست إلا الشروط المجردة لإمكان الحياة اللغوية . ولا اعتقد عند تحليل النصوص الأدبية أن اللغة - كما يلعب البنويون - نسق ثابت معطى موضوعياً ، وسابق على أي أداء . ولا أهد النصوص أمثلة فردية لنسق عام يقع وراء التوصليل . وأوافق على الاهتمام بالكلام الحى في التوصليل النوعى وفي التبادل والتفاعل مع الآخرين . لذلك أرفض الزعم بأن اللغة العربية الفصحى نتاج جلعز موروث أو قشرة متصلة هامدة ، كما أرفض الزعم بوجود مقولتين منفصلتين متخارجتين هما اللغة والواقع الاجتماعي ، وقد سبقت الإشارة إلى أن للماركسيين جميعاً يقولون بتشكيل الوحي الاجتماعي بكل مستوياته داخل مادة العلامات اللغوية ، وبأن الوحي الفردي يتأسس ويكتسب ملأه وينمو في هذه العلامات . ولم أرتكب قط خطيئة اختزال الفاعلية اللغوية الحلاقة إلى تحليل معجمي نحوي ... أو بلاغي .

أجناس الأدب - أجناس الكلام :

وقد حاولت دائماً أن اعتم اهتماماً خاصاً بمسألة الجنس الأدبي . وأنا أعهده مفهوماً مركزياً في النقد الأدبي . وقد تعلمت من لوكتاش دور الجنس الأدبي في تحليل اللغة الأدبية ، ومن ميخائيل بانين أن الجنس مفهوم تاريخي اجتماعي ، وهو يبدل في أجناس الكلام البسيطة لما عند البنويين من البنى العميقة اللازمنية المتجانسة ، والأنساق النحوية الأبدية وزمر المواضع . والجنس في الحياة اليومية والأدب ليس نسقاً مغلقاً (كما يصير كتبيون في العالم العربى على الجهر الروائى أو الشعرى النقى الخالص الأقترى) بل هو عقود عادات لغوية يضاف انتظاماً وظيفياً على ضروب التوصليل ويظل مفتوحاً على الضغوط المحركة . وأجناس الكلام البسيطة أشكال ثابتة نسبياً لغروب التعبير (النطق للمفوض) التي يستعملها المتكلمون والسامعون في دوائر نشاط متباينة . إنها عند بانين تبلور على نحو مؤقت شبكة علاقات بين المتكلمين : إمكاناتهم النسبية ؛ علاقات السيطرة والخضوع ؛ أو الزمالة والرفقة وأهداف التوصليل ؛ علاقات « بنصوص » أخرى . فالأجناس تبلور تجارب وعلاقات اجتماعية ، وتجهد متطفاً ، وتتغير بتغيرها ؛ إنها ذاكرة ... ذاكرة يطرأ عليها التغير .

أما الأجناس الأدبية فلا تتكون من كلمات متعاقبة وأشكال نحوية ، بل هي تركيب يلمج داخله الأجناس اليومية في بنية وظيفية .

وحل ذلك أننا أحاول دراسة أشكال الترميز (الرواية - القصة القصيرة - القصائد القصصى و : العامة) لا بوصفها مقولات معجمية أو نحوية أو بلاغية بل بوصفها طرائق للتوجه فى الواقع ونحو كليات الآخرين ، وهى تحمل طابع تشكيلة من القيم ، وتعتبراً للتجربة فى « لغات » تتصارع على السيطرة والنفوذ .

ولا أمد التحليل اللغوى للأجناس الأدبية ووفقاً عند اللغة بوصفها نسقا فصب ، بل أعد اللغة الواحدة صراعاً دائماً بين أنساق (لغات) ؛ بين عناصر نسقية وغير نسقية ؛ بين قوى حاكمة مركزية وقوى معارضة لغوية . إن لغة « الجريدة » و « المذيع » التى تشكلت فى عرى صراع ديوتقراطى طويل مع السجع واللقوالب المجازية والزهل البلاغى وصلت إلى السلطة تدريجياً ، ثم تسيبت بطلقات دلالة وقيم إذعان لطريقة حياة سوقية ، وبصورتها جازمة هى فى حقيقتها مسلمات تزيف الواقع ؛ لذلك كان كثير من قصص الستينيات فى وضع المعارضة اللغوية للغة المذيع والجريدة والمحطبة السياسية .

وقد تعلمت ألا أدرس « للمنى » فى مجاور علامة وعلامة داخل نسق مغلق مقبول ، فذلك كما يقول باختين ليس إلا الحدود الخارجية لإمكان للمنى . بل حاولت البحث عن للمنى فى تفاضل متكامل وسلمع (كاتب وقارئ) وسبق ، فى مجال للاستجابة هو معنى النص .

وحينما أريد القول بأن الأدب معيار لغوى فأننا لا أعنى أن النقد الأدبى دراسة تعتمد على « علم اللغة العلم » ، بل إنه دراسة لأجناس الكلام البسيطة والمركبة ، و « اللغات » المتباينة داخل الشروط المجردة للغة الواحدة ، وتجسيد هذه « اللغات » لقيم وإدراكات حسية وتجارب مقسمة مشتركة . فالمنى ليس حيساً داخل النص ، بل إن تمدد المعانى داخل النص الواحد نتاج لمعالجة تاريخية متبادلة بين النصوص والقراء .

تعدد معانى النص :

وإن تستهون إعلانات الوفرة التى قدمتها البنيوية عن موت الإنسان (الذات الفردية والمؤلف) ، ولا تنجدها حياة العلامة اللغوية ، والنسق التشبيهي للعلامات . وإحاول حل شفرة أو شفرات النص الأدبى استناداً إلى غنوخ يشبه غنوخ « مورس » التلغرافى ، وإلى منيج يعد كل شئ فى النص قبلاً للبرجة ، وللإستخراج من معادلات تشبه المعادلات الجبرية .

ومن ناحية أخرى لم أعجب بإعلان « ما بعد البنيوية » عن موت العلامة والنسق ورفض وجود مركز « علموى » وسط تنوع التجربة وتغايرها ؛ أى رفض وجود « نقطة نظر » ممتازة أو وضع ممتاز للإحاطة بالتجربة ، هو العلمى بحق كما كان البنيويون يزعمون .

وإن أقدم تعدد المعانى فى النص كما يفهمه « ديريدا » مثلاً وأنصار التشكيك باعتبار النقد « مونتاج » لنصوص متعددة فى النص الواحد ، وإطلاق سراح معان متعددة ، كما لو كان النقد « سيركا » ذهنياً متجولاً يقدم المعانى فى حيز النص (أو فضائه العارى كما يقول أصلغافزنا للغارية) . ولا أعتقد بصواب القول بأن فى ذلك احتجاباً على قيود الأحكام الأخلاقية المتينة والصروح الملحية ، بل أعتقد أن التشكيك لا يزيل تعمية ولا يجر من قيد ، فهو يحفظ على نحو ملتصق بكل شئ ، كما يجعل كل شئ موضعاً للشك ؛ فلا شئ يثنى ولا شئ ينصف بالثبات ، إذ لا توجد نقطة نظر ممتازة ، وكل النقاط متساوية الأهمية فى تجربة القراءة . وأنا أعد القول بهذه التساوية عقيدة تحكيمية يقينية تقتضى إلى تبرير ، وأرى أن الزعم بأن النص « الحداثى » لا ينصف بأى ثبات أو وحدة ، وبأن هذا الثبات والوحدة تختلفها استجابة القارئ ، وأن كل القراءات متساوية ، إنما يحول النص إلى فضاء مملوء الغاريه لحسب بالتطبيقاته .

وتساءل كثيرون : ألا يفنى هذا « التحرير » للنص من كل الضوابط والقيود ، وجعله نصاً « تعددياً » إلى الإحساس يعقم القيمة النقدية وغزواتها بدلاً من الإحساس بآراء الإمكان الإنسانى ؟ إن فكرة « الجدية » نفسها مهددة بهذا المفهوم الذى يزعم أن الحياة والنصوص لعبة شطرنج ، ينتج الاهتمام فيها نحو تبادل وتوافق لا متناهية تلوس بها قواعد اللعبة ، أو ألعاب متداخلة دولماً تبرير ، فى ما تقيم « إيجابية » للحكم السليم .

وتجد تلك التصورات صدى عند الباعثة المتجولين لإيديولوجيا رأس المال فى المجال الأدبى ، فبضاعتهم هى

اللا أدوية والريية والعلمية واستحالة معرفة الواقع ، وفقدان الثقة في الإنسان وفي قدرته على خلق صفاته وملاحقه ، وقدره الأدب على خلق غلاف للخصيصة الإنسانية للخصيصة .

إن هذه « الحداثة » الزائفة تشبه في سلطانها ثورات ملوك الأزياء في الثياب والسيارات والأثاث ، بإحداث انقلابات متلاحقة في الشكل الخارجي ؛ وهي انقلابات سطحية ليست سوى تجاهد حيلة على السحنة المتينة ؛ هذه هي حداثة البورجوازية في أزمتها وملوثتها ، ولست أطمح حداثة القوى الشعبية الصاعدة لتطوير وعيها وإحساسها بالعالم ، وخلق صورة جديدة للعالم والإنسان .

الحداثة :

وليس معنى ذلك أنني أظن أن على النقد الماركسي أن يلحق الهزيمة النكراء بمدارس النقد الأيديولوجية المتعددة وأن يقدم نفسه كبديل المتصر عليها جميعاً ، لأنها في التحليل الأخير بمثابة إيديولوجيا المدو . فليس ذلك إلا جانباً عموماً من المسألة يتعلق بالنظرة الفلسفية العامة المجردة والمقدمات الإيديولوجية لهذه المدارس .

وأنا أنقل من بعض الماركسيين (فريدريك جيمسون مثلاً) قولهم إن الإطار التفسيري للماركسية من الثراء بحيث يستطيع تفسير نفوذ كل اتجاه من الاتجاهات النقدية في حقيقة معينة ، حينما يتوافق هذا الاتجاه مع قانون جزئي (أو موضوعي) داخل واقع اجتماعي وثقافي معزق يمزج إلى زوايا وأركان ودوائر منفصلة. إن الماركسية في النقد تستطيع الإنادة من الاتجاهات والإجراءات النقدية التي تبدو في الظاهر متناحرة ، وتستطيع أن تخصص لكل منها مشروعية جزئية تقوم بتحويلها وتحويلها داخل نطاق المنتج الشامل . وذلك العملية التحويلية ليست جماعاً تلقائياً بل هي « تلقى » هذه الاتجاهات « وتنشئها » في خيار احتفاظها بها .

برلنغتون



خواطر في النقد أدونيس



— ١ —

لا أزعج أتي ناقد . ولا أتي في تلقى الشعر وفهمه أتي منيح . ولكن صَح لي أن أحتد في هذا المجال ما أنا ،
فأني أميل إلى أن أصف نفسي بأني راء ، يتجه نحو أتي غير مرئي . وفي سيرة الأجيال واختير ، واكتشف ،
وأعرف ، مشيراً إلى ما أراه عائقاً دون التفهم نحو هذا الأتي الذي أنطلق إليه . ثم إن المنهج قد يكون جيداً لميكرو ،
لكنه ، بالنسبة إلى غيره ، ليس إلا مدرسة ؛ وأنا غير مدرسي . كل مدرسي باطل . ولا أكم رأيي أن هذا المنهج أو
ذاك أو ذلك مما يفسر باتباعه كثير من الأصدقاء وغير الأصدقاء لا يغيرني أبداً . ولا أشر بأني ضعيف إزاء ذلك ، أو
بأنني نقص ، أو بأني ضير ، ليس أساس هو أن المنهج إنما كان يلغي الجسد ، ولغة الجسد ، وكلام الجسد . أي أنه
يلغي ، في رأيي ، أعمق ما يكون علاقة الإنسان بنفسه ، والإنسان والعالم . هكذا أرى أن المنهج حجاب . وحين
يملك المنهج اللقوى والتآكل ، لا يصبجها وحدها ، وإنما يصبج المعرفة كذلك . فالإنسان أكبر من المنهج ، وأوسع
وأغنى .

— ٢ —

لا تبدأ بأن تكون نقداً ، إلا إذا بدأت بتقد نفسك .

— ٣ —

النقد أكثر من قراءة : ليس تفسيراً للنص أو تأويلاً وحسب . إنه معرفة ، أو هو ابتكار معرفة جديدة ، انطلاقاً
من النص واستناداً إليه ، انطلاقاً بما هو وبعاً قبله . والنقد ، في ذلك ، امتحان للنص : هل هو طبقة واحدة ،
ولذلك سرعان ما « يموت » ، أو هو — حل العكس — « طبقات » ؛ ثوب طبقة فتولد أخرى ؟ هل تغيب واستتبد
وأصبح عاجزاً عن توليد المعنى ، أو أنه — حل العكس — لا يزال مستودعاً من الطاقات التي تولد المعاني ؟
وليس النقد هذا الامتحان إلا لأنه يفسر هذه التساؤلات : كيف ينضب النص ؟ كيف يشيع ويموت ؟ ما
معنى « موت » النص ؟ وما معنى كونه لا يموت ؟

— ٤ —

يؤنس النقد — دائماً — لبداهة كلام آخر .

— ٥ —

التعَدُّ كالْفكر، أو هو يُكْرَى لا يتعلَّى ولا ينمو إلا بالتساؤل المستمر. وهو لذلك يُفَعِّعُ نفسه، لا الأشياء والتصورات وحدها، موضحاً تساؤل دائم، وإعادة نظر مستمرة.

إنَّه تَهْضُمُ للمصباح للثَّقَاتِ، وهو لِلْإِثْمِ بَدْءٌ يُظَلُّ بِدْءاً.

الْعَمَلُ بين أَجَلٍ تَصْغِيرٍ هذا التَّعَدُّ التَّسْأُلُ البَلَدِي، دَقِماً، في اللّجَمِ العَرَبِي، ضروريّ وحسبيّ كالعمل من أَجَلٍ التَّعَدُّ. إنَّه جزءٌ عَصَوِيٌّ من الحُرِّيَّةِ والكفاحِ في سبيلِ الحُرِّيَّةِ.

— ٦ —

المعرفة العربيَّة السَّالِدة معرفةٌ غير تقليديَّة؛ ذلك أنَّها نشأت وتَنَشَّأ في أحضان الجواب. ومن هُنا كان طابعُها الغُالب فقهياً - شَرْحِيّاً، حتى في الآداب والفنون. وفي هذا ما يُوَضِّحُ كيف أنَّ الثقافة العربيَّة المهيمنة تمارس التَّعَدُّ بطريقة غير تقليدية والفكر والفلسفة بطريقة غير فكرية وغير فلسفية، والعلم بطريقة غير علميَّة، والشعر والفنَّ بطرق غير شِعْريَّة وغير فنيَّة.

الثَّقافة العربيَّة المهيمنة مجموعةٌ من التَّوَسُّلَاتِ الإيجابية - الأخلاقية - السياسية. إنَّها ثقافةٌ بلا ثقافة.

— ٧ —

المعرفة العربيَّة السَّالِدة تراكمٌ طويلٌ للنصِّ الدقيق، أو شبه الدقيق. وهذا النصُّ كَلِمٌ بِلَهِّهِ، كما يَعلِّمُنا التقليد، وتعلِّمُنا ثقافةُ الجواب: كَلِمٌ لكلِّ شيءٍ، وكَلِمٌ لكلِّ معرفة.

إنَّ قَوْلَ الواقعِ دينياً هو ما يورثه حياتنا وتاريخنا، فكُتُبنا وأدبنا وشعرنا. والمقولاتُ التي تُنْقَلُ بها الإنسانُ والأشياءُ والعالمُ هي، في بنيتها العميقة، مقولات دينية. ولقد تميَّزَ تفكيرُ العربِ بعقد الفلسفة والعقل نقداً متواصلاً، أدَّى إلى عزلها وزوالها. ولا يمكنُ أن نَبْدَأَ بتأسيسِ فكرٍ عربيٍّ جَدِيدٍ ونَقْدٍ جَدِيدٍ إلا إذا بَدَأْنَا بِنَقْدِ البنية الفكريةِ الدينيَّة. فتجديدُ علاننا لا يتمُّ إلا بإعادة اكتشافِ الأصولِ التي بُنِيَ عليها، لكن في أدنى هذا النقد.

يَبْدَأُ هذا التَّكْسِيسُ بتجاوزِ القراءاتِ للماضي للنصِّ الدقيق، كما يتمُّ الآن تجاوزُ القراءاتِ التقليديةِ القديمةِ للنصِّ الشرعيِّ.

ومعنى ذلك أنَّ ثَمَّةَ أشياءٍ أخرى علينا أن نقرَّها في صددِ النصِّ الدقيقِ بخلافِ ما قاله السَّلَفُ جميعاً، وربما تناقَضَ مع معظمِ ما قالوه. وهذا يتطلبُ تَفَكُّلاً خاصاً حولَ مفهوماتِ العودَةِ والتَّكرارِ، الأَصْلُ والأصوليَّة، الجُلُودِ والخصومةِ، التَّجَاوُزِ والجِدَّةِ، التَّجَلُّبِ والتَّهاوُسِ، الاختلافِ والاتِّلافِ.

لسنا، في هذا المستوى، بحاجةٌ إلى حراسةِ الموروثِ، مِنهاجٍ مائنةٍ أو مثاليَّةٍ، أو إلى إعادةِ تلويحٍ كما يفعلُ بعضهم، فهذا كله لا يُجْدِي إلَّا بَدْءاً من اختراقِ الموروثِ عمودياً بنظرٍ جَدِيدٍ تخشَعُ المسبِّحاتُ وينهاه في جميع أشكالها.

— ٨ —

في تشديدِ التَّعَدُّ العربيِّ السَّالِدِ على الاتِّحاديَّةِ السياسيَّة، ما قَدَّ البُيُودُ السياسيُّ، وفي تشديدِهِ على المضميَّةِ الجِباليَّة، ما قَتَلَ الجِبَالَ، وفي تشديدِهِ على المصلحةِ للبائرةِ ما قَتَلَ البَحْثَ، وفي تشديدِهِ على التَّكْيِيكِ ما قَرَّضَ الاستراتيجيَّة.

إنَّه، في النتيجة، تَعَدُّ لا يَضِيءُ الواقعَ بل يَحْجِبُهُ، شأنَ الفكرِ العربيِّ السَّالِدِ.

— ٩ —

العروة ، أصلياً ، متعددة ، لا واحدة . ولم تعرف في العصر الحديث أن ترفع هذه التعددية إلى مستوى القاعدة والمبدأ في حياتنا المدنية — الاجتماعية ، السياسية ، الثقافية . وهذا خطأ أساس ، بل لقد أفسدنا التعددية لصالح الواحدية . وفي هذا ما قد يوضح أصول العنف وإسبابه في حياتنا — السياسية على الأخص . وفيه ما يوضح موت النقد .

— ١٠ —

ما الواقع الفكري العربي ، اليوم ، على مستوى السائد ؟

الجواب ، كما يبدو لي ، هو أن حضارة الآخر غمرت الذات ، بحيث لم يبق من ثقافتنا إلا أمران : لغوى ، يتمثل في المعجم اللغوي العربي ، وديني يتمثل في قراءة خاطئة للإسلام ، ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالسياس والسلطان . أما ثقافة الحياة — التقنية خصوصاً ، وأصولها العلمية والرياضية والفلسفية ، فتجس — من الآخر .

وعبثاً نتوهم هذه الذات أنها تقدر أن تواجه الآخر بلغتها ودينها . على العكس ، إن هذا الآخر يقيم اليوم على عقابنا وطرق تفكيرنا أكثر منه في أي وقت مضى ، حتى ليمكن القول إن ثقافتنا اليوم هي جسّد أجنبي بلوط عربي .

والسبب في ذلك هو أننا نغني العقل العربي ، يشكّل أبو بكر ، من التكفير في ذاته ، ومن المساقطة والنقد . وهذا ما يدفع العرب الذين يمارسون الفكر إلى أن يهزئوا بفكر الآخر بنوع من التقي . لهذا لا يجوز أن نستغرب صدور كتب تحدث عن « تكوين » العقل العربي و « بنيته » ، دون أن تطرح سؤالاً واحداً حول الأسس التي كانت ولا تزال من خاصيات هذا العقل — صيت الرعي والتبعية ، بخاصة ، ودون أن تسأل سؤالاً واحداً حول القيمة للمروية اليوم لهذه الأسس .

والسؤال هو : كيف تظهر ثقافة هذا شأنها أن تواجه ما يسمونه بـ « الغزو الثقافي الأجنبي » ؟

النقد الأبدي نفسه ، لا يبدأ إلا حين يبدأ بتقد هذا الواقع الفكري العربي .

— ١١ —

المعنى هو فعالية الكلام ، أي فعالية العلاقات التي يمتجها الكلام . يكون للمعنى غنياً بقدر ما تكون هذه العلاقات غنية . وفي هذا الحيز ، يمكن القول إن « الشكل » هو للمعنى . النقد ، في بعض وجوهه ، هو الكشف عن هذه الفعالية .

— ١٢ —

المعنى للماورائي الذي يفتيت من كل تحليل عقل ، والذي يتسلل لإدراكه ، من المعنى الأولي التي يجسها الإنسان .

قد يقول بعضهم إن الإنسان لا يقدر أن « يعقل » الغيب أو أن « يفهمه » . لكن ، أعتاك ما يقول دون أن تتخيله ، أو تصوره ؟

ليس الكائن حاضراً إلا في غيبه ، وليس غائباً إلا في حضوره . إن حضور الغيب يكشف عن لا بانيته : يكشف عن أن هذا الحضور للمعاني ليس إلا صورة لا تحيط بكليته ؛ غن أنه ليس إلا غيباً .

الكائن حاضراً غائب في آن .

إلى نقد يكشف في النص عن هذا الحضور الغياب ، الغياب الحضور ، تتطلع اليوم .

— ١٣ —

النص فقد يعيد كتابة النص الذي ينقله ، بشكل آخر : ينقله من بيته الأولى إلى بيته ثانية . ومثل هذا النقل ممكن بلا غاية . ولهذا يتجدد معنى النص بلا غاية .
لا أحد يملك المعنى . لا أحد ينبغي أن يقاتل من أجل أى معنى . وليس المعنى وراثنا ، بل أماننا . لا غلغله ، بل نتجه نحوه . نتجه نحوه . باستمرار . وهذا مما يؤسس له النقد .

— ١٤ —

النقد قراءة أولى . أولى دائماً .
القراءة الأولى للنص البدني فرضت معنى . ثم وضعت في نظام . وفرضت الوصول إلى هذا المعنى الوحيد ، عبر هذا النظام الوحيد . ثم أخلت لحروب كل خارجي على هذا النظام ، بوصفه خارجياً على هذا المعنى . هكذا أصبحت هذه القراءة الأولى قراءة لغوية .
أَنْ يفرض معنىً وحيداً واحد يعنى افتراضاً لنهية العقل والمعرفة . هل يمكن أن تتصور يوماً تكون فيه المعرفة مكتملة بحيث تنفى الحاجة إليها ؟ أو يوماً لا تنشأ فيه مشكلات جديدة لم تعرف سابقاً ؟ هل يمكن أن نفترض يوماً لا يعود الإنسان فيه محتاجاً إلى أن يطرح أى سؤال ؟
للمعنى الوحيد ، للسبب ، يجب : نعم .
لا يمكن لأية معرفة أن تقدم الأجرية كلها . المعرفة ، مهما كانت كلية ، تبقى جزئية . لا يحيط بالغنى ، الأسس ولا اليوم . لا يحيط بسؤال الغنى إلا كلاماً القند .
لنستأهل اليوم في الصراع على المعنى ، ونلثم للمعنى . إن صفحات الكتب والمجلات والبحر والبر ، شأنها شأن الشوارع والساحات العامة ، تمثل بالمحروب بين أجل للمعنى .
ونمثل أيضاً بالقتل .

— ١٥ —

حين يجد الإنسان نفسه محكوماً بالبحث عن تلبية حاجات الجسد ، المباشرة والأولية ، كما هي الحال في المجتمع العربي ، فإن جميع أفكاره وأعماله توجهها المضيعة والوظيفية . لهذا يجوز الكلام نفسه إلى نوع من العمل — إلى سلاح لتلبية هذه الحاجات .
هكذا يصبح الكلام وظيفة — عملاً . هكذا يموت النقد .

— ١٦ —

النقد الأدنى هو ما يتجاوز أيته : إنه نقد تنقلى شليل .
في حين كان النقد — (الفكر الأوروبي المسيحي) — يتنقل من الأفكار الأرسطية (عبر أعمال ابن سينا وابن رشد ، المترجمة ، في القرن الحادي عشر) ، كان المجتمع العربي في هذا القرن ذاته ، قد بدأ « ينسى » ابن رشد وابن سينا ، أو « ينفيها » . وبهذا التأثير كان ينشأ جوار ، داخل المسيحية ذاتها ، بوصفها فكرًا ، بين « العقل » و « الإيمان » . وسلك هذا الجوار الطريق نفسه التي شقها فلسفة التوفيق العربية : العقل لا يتعارض مع الإيمان (النقل ، عند العرب) ، وإنما هو تكملة ، بل ضروري للقتل . هكذا أكد القديس أنسيلم ، (١٠٣٣ — ١١٠٩) ، على غرار فلاسفة التوفيق العرب ، أن العقل قادر أن يفهم أشياء الرحي ، وأن يفسرها ، وأكد تبعاً لذلك ، أن وجود الله قابل للإدراك . أما ألبير الكبير (١١٩٣ — ١٢٨٠) فقد أكد أن الطبيعة ، يخلق الله ،

عَقْلِيَّة . وآلفَ القَلْبِسَ توما الأكويني (١٢٢٨ — ١٢٧٤) بين الإيمان والعقل . لما دُنْ سكوت (١٢٦٥ — ١٣٠٨) فقال بِمحدودية العقل التي تنتميه مِن أن يفهم العناية الإلهية والتجليث (هل تأثّر في ذلك بالفِزْأَلِي ؟) .

لكن ، يبدأ من القرن الخامس عشر أخذ الإيمان يَفْصَلُ عن العقل وعن الطبيعة ، وذلك بِفِرْقَةِ اللُنْد . فَمُفَصَّلُ هذا التَفْذُّ الطَبيعِيَّة عن الله وعن الإنسان . وفصل الإنسان عن الله وعن الطَبيعِيَّة . هكذا انفصلت الفلسفة عن اللاهوت ، وانفصل العلم عن الفلسفة ، وانفصل السِلَاسِي عن الدين .

ويبدأ من القرن الثامن عشر ، انحلت تنشأَ تَحَالَفَاتُ بين العلم والتقنية ، وبين النزعة الإنسانية والعلم ، عل نحو أدى إلى أن يُصَيِّحَ أساس كل شيء في نفسه لا في غيره : أساس العقل في العقل (للطق) ، وأساس العلم في العلم (للتجربة) ، وأساس الإيمان في الإيمان .

وهكذا تمت في أوروبا الثورات الفكرية والعلمية والتقنية والاجتماعية والأدبية .

والسؤال الآن : أين تَقَعْنَا — (فِكْرَتَا) العربي من هذا كله ، سِوَاً وَمُغَارَظَةً ؟

— ١٧ —

الكلمة ، بحسب الوحي اللدني ، مادة سبوية . لكتبا بحسب الممارسة الكتابية الإنسانية ، مادة دُنيوية . اجتماعية .

لذا يجعل اللند العربي دراسة الخصائص للميزة للبيئة اللغوية العربية ، في النص الأدبي ، بدءاً من هذه المفارقة الساطعة ؟

ألا يَلْهَدُ حَوِيَّةُ ذاتها بهذا الإجمال ؟

إن أساسه هو في الأساس الذي تُرْسِيهِ طبيعة العلاقات بين الكليات والأشياء ، في النص الشعري ، بِخَاصَّةٍ ، ويبدأ من هذه المفارقة نفسها .

— ١٨ —

الإنسان في علاقته بذاته لا يَتَذَكَّرُ . الإنسان صورةً لشيء لا يُمكن اكتنافه . وفي هذا محدودية الإنسان ولا نهايته مما : محدوديته ؛ لأنه لا يعرف أثَرُ الأشياء إليه : ذاته ؛ ولا نهايته ؛ لأنه حين يعرف ذاته ، اقتراضاً ، يتيسر ؛ أن الله يصبح سطحاً ، أو صَفْحَةً يَهْدِيهِ ، ويطلُّ أن يكون إنساناً .

الشعر حولة لإعراج هذا الذي لا يَتَذَكَّرُ . وهذه اللُفَّة هي ما أسست لها التجربة الصوفية العربية ، ومارستها على يَدَيِ فريد .

واللند هو غرض على هذه اللُفَّة ، وفيها .

في هذا المنظور ، يقول الشاعر : الشعر يَمُنُّ بالوجود ، بوصفهِ كَلًّا ، لا بجزء منه ، الواقع أو ما يُسَمَّى كذلك . وهَجَاةُ الشعر جمالية وجود ، لا جمالية واقع .

ويقول الشاعر : لا أقدر أن أبجل إلى الحقيقة ، إلا عبر إحساسات . وتخطي حواسي . لكن ، أليس « الحقيقة » نوعاً من « الخطأ » ؟ أمي « الخطأ » السابق ، الذي لم يكشفه بعد « الخطأ » الآخر ؟

من هذه الشُكَّة ، لا يكون ما نسميه بـ « الحقيقة » إلا خطأً تصطبغ على إعلانه صواباً — لكن ، في حين .

ويقول الشاعر : هكذا أصبى دائماً إلى الطبيعي في ، لكي أقدر أن أقف إلى ما وراءه .

« الطبيعي في » : أي الجنس ، في المقام الأول . فلهذه يكشف الجنس عن تجرُّد الوجود ، يكشف عن وحدته .

الجنس نشوة هيوط إلى الأعيان ، كمثل الشعر . سَفَرٌ إلى التَّخَوُّمِ والأقاصي . وهو ، في ذلك ، معرفة وتذكُّر في أن .

والإحساس بأنني أمشي جسدي وجسديته ، ينشئ وأعضائي وعلاياي ، إحساس بأنني أمشي ما لا أقدّر أن
أمرعه : كائن أفرق في ماء طوفاني ، كائن أعود طفلاً ، كائن أعود جيتاً يتحرك في نوبتي يحركها قطبان متحلمان ،
متحلمان :

موت يخرج من الموت : وحيّة تنبّه إلى الحياة .

كائن أعبط في ما لا يترك .

القد هو أيضاً حيوط في ما لا يترك .

— ١٩ —

أصبح ، اليوم ، بين المهيات التقليدية الأولى ، مهمة تحليل الشكل — الدلالة في اللغة السائدة . فهذه اللغة تكاد
أن تحسب النشوة والرغبة والحياة . إنها سند بين الواقع والإنسان .

والقصور أو العجز الذي ينسب بعضنا ، اليوم ، إلى اللغة العربية لا يعود إلى اللسان العربي ذاته ، كما أثرت
براراً وأكثره ، وإنما إلى بنية معرفة حركت اللغة ، بطرائق استعمالها ، إلى ركاب من المفاهيم والتفصيلات ، وصيغت
مها آلة لا تتيج إلا نفسها ، وحركت المعرفة ، تبعاً لذلك ، إلى نوع من الاتمكس للواقع . وهو تحويل ساعد في
تثبيت الذهني بأن بين نقاط اللغة والحقائق المطلقة ، مسبقاً ، علاقة بل مطلقة تامة ، لا يجوز العبث بها .

إنه تحويل يجعل من الكلمات أوصية تلتزم بأجسام باردة ، أسماء « الألكار » ، يندت فيه حركة التعامل
بالألفاظ ، كأنها حركة تبادل يضاهي ، أو كأنها « حيلة » . هكذا يندت اللغة أشبه بفاتورة تسير على سكّة واحدة ،
لغاية واحدة : إفراغ ما تحمله ، أي تبليغ « الألكار » بشكل مباشر ، واضح . ومع تزايد القمع السياسي —
السلطوي ، خيمت طريقة معينة لقراءة العالم ، بواسطة هذه « اللغة » ذاتها ، رساء ، بالتالي ، نظام معرفي عُلد
وعُد .

هكذا نمش ونفكر ، منذ قرون متصلة ، وفقاً لهذا النظام : نوجّه مسبقاً ، فكرياً وحساسياً وتعبيراً ، ونُعَد
معرفتنا بالذلالات السياسية — السلطوية ، ونحصل الكلمات ، كأنها أشياء وأحداث ، أو كأنها أسلحة .

نضيف إلى ذلك أن الاستعمال المؤسسي — الوظيفي الذي هيمن على اللغة ، طوال هذه القرون ، واكم على
جسديها ، صَدَأَ هائلاً من التشور والمواضعات والتكرارات ، التي إلى نشوء عازل بينها وبين حركة الحياة ، وطمس
حيويتها وطاقاتها . وقد تلبّات هذا الاستعمال ، إيديولوجياً ، مع المبادئ والتقاليد الموروثة تراكباً ، ومع علاقات
الاستقطاب والتمييز السياسية والثقافية . وهذا كله أدى إلى هيمنة خطاب ليست له أية علاقة إبداعية مع العالم
الشخصي الداخل ، ومع مجهرات العالم ، وتضخّرات الذات الخالصة ، ومع مهبّات الفكر الحقيقية .

— ٢٠ —

أقول : يؤسس النقد دائماً لبدلية كلام آخر . لكن ، ما الكلام الشرقي العربي السائد اليوم ؟ إنه الكلام
الذي يلبي الحاجة اللغوية السائدة ، والفتح المرتبطة بها ، أو للتوكّيد منها . ولهذا الكلام أسواقه « المكافئة » وغيرها
بما هو أشدّ تعقيداً وأكثر إقتناعاً : وسائل الإعلام المرئية والمسموعة والمكتوبة . إنه كلام — بلغة — وكما يستند ترويض
السلعة — الشيء إلى فهم دوافع من يستهلكونها ، يستند كذلك ترويض السلعة — الكلام ، إلى فهم دوافع من
يفرأونها أو يسمعونها أو يروونها . ويركز هذا الترويض ، في الحالين ، على التلبية والاستجابة ، أكثر مما يركز على السلعة
نفسها .

وطبيعي أن الغاية من الكلام — السلعة ليس أن « يقد » أو « يستشرف » أو « يغير » ، وإنما الغاية أن « يوجّه »
وأن « يشر » وأن « يشيّر » . ومن هنا التركيز على الدور والوظيفة : خلق مناخ الاسترخاء ، ومناخ الاستهلاكية التي
ترويض إشباع الرغبات المكتوبة ، أو الحاجات المباشرة . وهذا مما يسهّل ترويض الفاري أو السامع أو الناظر ،
وتجريدته من الوعي النقدي ، وتسييره ، أو تخمينه ، بحيث يصبح استثنائياً ، يتعمّد فيه حسن الممارسة ، وتطغى شهوة
السؤال .

الفكر - النقد نوع من العمل . خلو الحيلة من الفكر - النقد نوع من الأعمال : من البطالة : و عطله
للعمل والمقل . والفكر - النقد نتاج ، والحيلة التي نخلو من الفكر - النقد نوع من وقت و ملؤه الفراغ .
الحالة الأولى تضع الإنسان أمام عبء حضاري . الحالة الثانية تريه من كل عبء ، وتسلطه إلى الاستسلام .
وهكذا تتم السيطرة ، في مناخ هذا الاستسلام ، على الأفراد - على سلوكهم ، وآرائهم ، واختياراتهم .
لهذا نرى أن ما يجزب في المجتمع العربي وما يتبع هو الكلام الذي يبحث على الفكر - النقد - العمل . ونرى
أن الحرية فيه «مضمونة» لإلّا فكر ، لإلّا نقد .
ولا يرتبط ، هنا ، «الحاضر» بـ «الماضي» ، يُحيل للمستسلم أن الاستسلام حالة متواصلة ، بل «ختمية»
لا مفر منها . لهذا بدلاً من أن يوجه طاقته إلى التفكير ، والنقد ، والعمل ، يوجهها من أجل أن «ينسى» . هكذا
يتحول هذا «النسي» السائد الذي يجبره قراءة ومشاهدة وسماعاً - يتحول إلى نسي شاف .
وهكذا يموه هذا اليأس القمع في مختلف أشكاله ، بالإضافة إلى أنه يشوه الوعي ، ويغيب المشكلات
الحقيقية ، ويرسخ السائد .
بنسب - اسم آخر للطفيلان والعبودية .

— ٢١ —

الحديث هو «كلام» الواقع ، والكلام هو «حدث» اللغة .
ولا يمكن أن تنشأ مطابقة بين الحديث والكلام ، أو بين الواقع واللغة .
وعملية الشاعر أن يكون ترجماناً للواقع لا تؤتي إلى إفصاحه وإلى الكشف عنه ، وإنما تؤتي ، على العكس ،
إلى مزيد من تمحيي ، وتخبيو . العمل هو المجال الذي يتكلم فيه الواقع : يتغير ويتطور . والحيل هو المجال
الذي «لُحِثَ» فيه اللغة : تؤسس صورا ، وتقيم علاقات ، وتضع أفاقاً للتخييل . العمل من عملة الضرورة ،
وهو لذلك عمود . أما اللغة فافتتاح على الحيل ، ولذلك فإن مجافاً غير عمود .
حين نسبح أحدهم يقول ، مثلاً ، إن الكلام الشعري يجب أن يكون ترجماناً للواقع ، أو تعبيراً عنه ، فذلك
يقضي ، بالنسبة إليه ، أن كل هذا الكلام أن يبعد إنتاج تصوّره هو للواقع ، أي أفكاره هو ، وطوّره وأوهنه . وفي
هذا لا يقدم الكلام من الواقع إلا انمكاساً لمعرفه مسبقة . أي أنه يزيدنا بعداً عن الواقع ، ويزيدنا جهلاً به .
نضيف إلى ذلك أن الحديث (الجميل أو القبيح) هو ، في حد ذاته ، أجل (أو أقيح) من الكلام الذي
يُكسبه - وضفاً ، أو مدحاً ، أو هجاءً . لا يمكن الشاعر أن يكون وردة من الكلام تضاهي أو تعاقب وردة الطبيعة .
إن «إكلام» الواقع (الأحداث ، الأقوال ، الأشياء) متلفاً يختلف جوهرياً عن النطق الذي يحكم كلام اللغة ،
وليس بينهما أي تطابق .

— ٢٢ —

ما يصحّ على أشياء العظيمة ، يصحّ على أشياء الإنسان . لا يمكن الشاعر أن يكون بكلام اللغة جسداً شهيداً
يُضاهي جسداً الثائر الشهيد أو يُطابقه . إن دور الشاعر في الحالتين لا يكمن في «الوضف» مدحاً أو مُدّاً ، وصف
الحديث ، وإنما يكمن في شيء آخر : في دلالة الحديث ، في معناه ، وفي معنى هذا المعنى .
مكننا يرى الشاعر إلى النضال الوطني ، مثلاً ، من حيث هو بُدٌّ متحرك ، وطلقة تحولية ، ومن حيث هو
رايط يصل بين الواقع الذي يمرّه وما يتخطاه ، بين الزمان والمثل . وقد يتوقف هذا النضال بأحداثه الظاهرة
المحددة ، لكنه يظل قائماً - بين حيث هو الجاه وتطلع . وأهمية المقاومة الوطنية ، مثلاً ، في هذا المنظور ، هي أنها
تتجاوز حدودها ، لحظة تبدو أنها مجرد أعمال عدّة وعدودة . ودور الشعر ، في هذا الإطار ، هو أن يكشف عن هذه
الأبعاد الخفية ، غير المحدودة التي تجسدها الطلقة الإنسانية الخلاقة .

لا يقدر أحد أن يمتلك معرفة الواقع، لكن يقدر أن يذهب المطابقة التامة بين الواقع ومعرفة . أنا ، أنت ، هو : لا تعرف من الواقع إلا بعض الصفات الثانوية إجمالاً ، والتي أضفتها عليه ، إما ذاتية كل منا أو انفعاله ، موروثه وإما المعادة . فالواقع ، هنا ، هو إذن ما يتخيله كل منا في وعيه ، وليس الواقع بما هو وكما هو ، في ذاته . هكذا ما ليس لي ، ما ليس ذاتياً ، أجعل منه ملكاً لوعي ، لفكرى ، لي . أختصه ، تخيضاً إياه لتصورات .

بدلياً ، لا تطابق بين ما نسميه الحقيقة وما نسميه الواقع . الحقيقة التي يؤمن بها كل منا ليست إلا صورة جزئية من الواقع الذي لا نقاد لصوره . إذن ، على — إذا كنت واقعياً ، وأؤمن حقاً بالواقع أن أؤمن أن هناك حقائق أخرى تمثل صورة أخرى منه . ففى الواقع الواحد ، المشترك ، حقائق متعددة .

وهذه الحقائق ليست مطلقة ، وليست نهائية . فلك أن على ، إذا كنت واقعياً ، أن أؤمن أن الواقع متحرك دائماً — وأن على الحقائق ، لكي تكون واقعية ، أن تكون ، هي أيضاً ، متحركة .

الواقع إذن ، تملأه حقائق . حين لا نرى فيه إلا حقيقة واحدة ، نفرضها على الجميع بقوة ما ، أو بسطة ما ، فنحن لا نشوه الواقع والحقيقة وسدما ، وإنما نشوه كذلك الإنسان ذاته .

والحقيقة إذن ليست مطلقة ، يتكرر مسبقاً ، إنها ، على العكس ، يبعث — يتأق في البعث ، ومباراة في المبرة ، ويتجهذ متواصل للاختفاء من حركة الواقع ، وإخلائها . وفي هذا يكمن سر الديمقراطية ، وسر التقدم .

دون ذلك يصبح الواقع حلبة صراع أسمى ، وتصبح الحقيقة تسلطاً ، وتصبح السلطة إرهاباً .

في هذا المستوى ، نفهم كيف أن الشر لا سلطوي بامتياز ، وكيف أنه رمز لكل ما يعنى السلطوية باسم الحقيقة والمعرفة . أصح ما يقوله لنا الشر هو أن الحقيقة والمعرفة ، خارج السلطة ، أية سلطة ، وعلى الأخص — السلطة في شكلها السياسي — « الواقعي » .

في هذا المستوى كذلك ، يجب التأكيد على تأسيس قرابة جديدة (نقد جديد) .

توكيدنا على تأسيس كتابة جديدة . القراءة « القديمة » — المتواصلة ، تدبيل النص الشرقي في غربال تصور أصحاحيا ، الخاص ، للواقع . فإذا رأوا في هذا النص ما يتطابق مع تصوراتهم ، وما يبعد إنتاج استمهاهم ، أحبه ووصفه بالواقعي ، وإذا لم يروا ذلك ، رفضوه ، وقالوا أنه غير واقعي — وربما قالوا إنه ليس شعراً . وهم في موقفهم هذا ، لا يعبون الشر في ذاته ولذاته ، وإنما يعبون « تصوراتهم » التي أعيد إليهم ، ويعبون الشر بوصفه وظيفة خفقت هذه الإعادة . لكن هذا « التصور للماد » ليس إلا حجاباً يفتى الواقع . وتكون وظيفة الكلام الشرعي هنا ترسيخ السلطة القائمة ، وترسيخ الجهل السائد . والشر ، بهذا المعنى ، عند أصحاب هذه القراءة « يعمل » و « يهيد » .

إذ نؤكد ذلك ، ندرك أهمية النص الشرقي الجديد ، حقاً ، وأهمية القراءة الجديدة ، حقاً . إنه النص الذي يُبج لنا ، بهذه القراءة ، أن نتساءل ونفعل ، ويقدم لنا « معرفة » لا « تعمل » ولا « تفيد » لأنها ليست وظيفة ، وإنما هي نشوة وغبطة تتحان لنا مزيداً من الغوص في أعماقنا وفي العالم ، نتج لنا أن نزداد انفتاحاً على الإنسان والواقع ، وأن نزداد قدرة على الإحاطة بها . هكذا يدفعنا الشر ، بفعل التساؤلات والتخييلات التي يولدها فينا ، إلى رفض كل ما يأسر الإنسان والواقع ، يدفعنا إلى تجاوز حدودنا ، إلى أن نغير دائماً أشكالاً جديدة لرؤية الإنسان ، ورؤية الواقع . وما يقوله الشر مكاناً دائماً لسؤال يقود إلى مزيد من الأسئلة : نسمى ما لا اسم له ، لكننا لا تبلغ أبداً ما تتجوز أو ما تشير إليه .

استطراداً ، ما تكون قيمة التقييم الابدوليوي للنص الشرقي ؟ جواباً عن هذا السؤال أقول إن الأساس ، المبدئي والأول ، في تقييم النص الشرقي ، هو المعرفة الشعرية : معرفة المزايا الخاصة بالإبداع الشرقي ، ومعالجة اللغة الشعرية ، وتاريخية هذه اللغة ، فهذه المعرفة وحدها يمكن تقييم النص الشرقي بخصوصيته ، وبالأدوات التي

تقدر أن تكشف عن هذه الخصوصية، وتدل عليها. ولذلك فإن النظر إلى النص الشعري بمنظار إيديولوجي، يطمسه، ويحجب حقيقته، بل يتعد أن تتطرق من موقف إيديولوجي مسبق، وأن تفت، في الوقت نفسه، موقفاً نقدياً حقيقياً. وذلك لسبب أساسي هو، من ناحية، أن الموقف النقدي الحقيقي يرفض كل صيغة مسبقة، أي يرفض الإيديولوجيا بوصفها صيغة مسبقة؛ وهو أنه، من ناحية ثانية، يبدأ قبل كل شيء، بنقص الصيغ المسبقة، الجاهزة، فحسباً تقليدياً.

ونحن نعرف بالأطلاء الحية من الكلمات التقنية الإيديولوجية في الثقافة العربية، أن الإيديولوجية في المجتمع العربي تجلوس النقد الشعري منطلقة من مسلمات ليست من طبيعة شعرية، وإنما هي من طبيعة فكرية وثقافية. فهي ترى، مثلاً، أن اللغة للشاعر هي لكي «يبلغ» أكثرها هي لكي «يعبر». فالشاعر وسيلة اتصال وتواصل، للملك يجب أن يحقق نفسه الشعري: الإفعال، والفتنة، والإفخار. فما يقوله الشاعر يجب أن يكون واضحاً، ومفيداً، ومقنناً. وهكذا تهيج أو تهمش العالم للجائز—التخييل الذي هو جوهر الشعر.

ومن هنا نجد تأكيد الموقف الإيديولوجي على ما يسمى بـ «المعنى المشترك»، الذي يتألف من عناصر معرفة مشتركة، وموسسه وثالثته بوصفها معرفة مشتركة. ذلك أن قيمة «المعنى» ومن ثم الشعر، هي، بحسب الموقف الإيديولوجي، في كونه مشتركاً، وفي أن قدرته التأثيرية—الإنشائية كونه في كونه مشتركاً. الشعر، والحالة هذه، «يصل» بالثانية والتذكر. يقول لجامعة المؤمنين هذه الإيديولوجية أو تلك، الأشياء والأفكار التي تشبه ما يعرفونه، أو تذكرهم بما يعرفونه. يقول لهم ما حدثهم، فيزيده وضوحاً وثباتاً، فهو في الحقيقة لا يقول شيئاً «جديداً» عليهم.

وهذا ما يؤدي إلى أن تكون النظرية الإيديولوجية في الشعر، نظرية في التلقي، لا في الإبداع، لأن هذا يثير طبيعته تناقضات وإشكالات كثيرة: بين الدال والمطلوب، بين الذات والموضوع، بين الكلام والعمل، بين الفرد والجماعة، بين الرعية والسلطة. وأمام هذا كله تلقف اللحية الإيديولوجية حاجزة تملأ، أو على الأقل تملأها، وتجهد من مواجهتها، بشكل أو آخر، بحجة أو بأخرى.

وفي هذا ما قد يفسر القول بثباتية «اللفظ» و«المعنى»، أو «الشكل» و«المضمون». فلفظي، بحسب اللحية الإيديولوجية، موجودة فيها هي، مسبقاً، وقد أعطته مرة واحدة وإلى ما لا نهاية، بوصفها النظرية الصالحة، المثقلة... إلخ. وللمهم إذن بالنسبة إليها هو: كيف يصغر الشاعر «معانيها» ويوصلها إلى التلقي (الذي يجب أن يقنع ويؤمن، إن كان لا يزال «كافراً»، أو الذي يزداد فتاحة وإيماناً بها، إن كان «مؤمناً»). ويفترض أن يحول الشاعر أن يخلق هو نفسه «المعنى»، ترفضه هذه اللحية، وتقبله. فالشاعر، في هذه اللحية، لا «ذات» له. إنه «ميت» بوصفه «ذاتاً» مستقلة، وعليه أن يكتب لله الخاص، الحميم، وهو، عند كل شاعر حقيقي، متناقض وغرائبي ولا عقلاني. إن «أنا» الشاعر، عبارة ثانية، يجب أن تلد في «نمي» الجماعة. والشعر، إذن، نشاط وثقافة لخدمة شيء ما. إنه، بحسب هذه اللحية، تعليمي بالضرورة—تدحاً، أو هجاء (مدح الأفكار الصالحة، أي أفكارها، وهجاء الأفكار الخاطئة، أي أفكار الآخرين).

وما كان في هذا ما يوضح أيضاً الدلالة في تقسيم الإيديولوجيا للشعر: ما تتلحق معها وأملها هو الشعر، أي هو الخير، الجميل. وما لا يتطابق معها ولا يلائمها هو الشعر الفجيع، الرديء. وليس هذا إلا شكلاً آخر للموقف القديم من «اللعان» وهو موقف نشأ في ظل فهم معين للدين، عبر عنه أوضح تعبير الجاحظ في تقسيمه «اللعان» إلى قسمين: «شريف» و«حقير». وتبقى عبارة الثاني لأن «المعنى الحقير، الفاسد، والذريع الساقط» يمشي في القلب ثم يبيض، ثم يفرخ. فإذا مكن لمروقه استعمل الفساد، وتمكن الجمل، فعند ذلك يقوى دأؤه؛ و«الفساد أسرع إلى الناس، وأشد التحللاً بالطبع». (البیان: ١ / ١٠٠).

وهذا كلام إيديولوجي (سياسي «دعني») وليس شعرياً، ولا يدخل في طبيعة الشعر. وهو كلام نجد فيه البلور التي تسوخ مختلف أنواع الرقابة والقمع والكتب والطنبان وكل ما يؤدي إلى «قتل» الشعر والإنسان معاً. ذلك أن الشعر هو الطاقة المحررة، بامتياز، ولا يمكن أن يكون مفيداً، أو فليداً، مهما تناول «اللعان» التي تُعد، خطأً، «فاسدة». إن هذه «اللعان»، على افتراض وجودها، تصبح «شريرة» منذ أن ينتابها الشعر.

جبرا إبراهيم جبرا

١ - أيام كنت في السابعة عشرة والثامنة عشرة من عمري ، وأنا أدرس الأدب والتربية في الكلية العربية بالقفس ، كان لي زميل عزيز يدعى أحمد الحلاج عبد الرحمن يشاركني وأشاركه الاهتمامات الأدبية ، فنقرأ الكتب نفسها بالعربية والإنكليزية ، وتتناقش فيها . وقد كان ميله في معظمه إلى النقد ، بما هو عملية فكرية يتمتع بمتابعتها ، في حين كان ميل في معظمه إلى الكتابة ، بما هي عملية من خلق الخيال والملاحظة ، أحاول أن أجاري بها الكتاب اللذين كنا نقرأ لهم في حصة .

وكان أساتذتنا يومئذ ، أو أحد أساتذتنا المهيمن والمؤثرين ، هو الدكتور إسحق موسى الحسيني ، وهو الذي جعلنا - بطريقة في دراسة قصائد معينة وتحليلها ، ودراسة رسالة الغفران - للمعري بشكل خاص وتحليلها - نرى تداعيل عمليتي النقد والتحلق ؛ وهذا ما نؤكد لدينا من خلال قراءتنا بالإنكليزية لكتابات شل وكيتس ، حين وجدنا أن الشاعر لا يصمم من مهمة النقد ، سواء حالج كتابات الآخرين وأفكارهم أو كتاباته هو نفسه وأفكاره . ومع ذلك ، بقى الفصل بين الممثلين متشابها في الفصل بين موهبة صديقي - الذي آمن في قراءة العقاد وكولريج - وموهبي التي جعلتني أكتب حل مطالعة المتنبئ وشل وجبران ، وعدد كبير من كتاب القصة في العالم .

ولكن ما إن ذهبت إلى إنكلترا لدراسة الأدب الإنكليزي ، حتى وجدت أن دراسة الأدب في الأغلب تعد الأدب ، لا مجرد تاريخه ، وأن التاريخ إذاً هو الخلفية التي تساعد الناقد في استيضاح المتفرد بوضعه في سياق معين ، قد لا تكون له إلا أهمية ثانوية في إدراك معناه وتعمق صورته ورموزه . وهكذا توجهت نحو النقد بوصفه ضرورة لا بدّ منها لفهم ما يجري في عملية الخلق ، طالبا ذلك التكامل الذهني والنفسي بينها ، الذي وجدته في أعمال كثير من كبار الشعراء النقّاد الإنجليز ، أمثال درايدن ، والدكتور جونسون ، وألكسندر بوب ، وويردز ووث ، وكولريج ، وشل ، وكيتس ، ومايو آرنولد ، ووالتر باتر ، وأوسكار وايلد ، صموئيل إلى إزرا باوند ، وآي. آ. ويشاردز ، و. إس . إليوت . وكان الأخير هو القدوة الكبرى لأبناء جيلي من طلبة جامعة كامبردج ، وفيه تتكامل شخصية الشاعر مع شخصية الناقد في تلك الصورة المطلقة للمبدع - وهذا هو الذي كان يسحرني منذ البداية .

وكان المؤثر الشخصي الكبير الآخر ، في تلك المرحلة ، هو الأستاذ إف. آر. ليس ، الذي كثيراً ما أثار زواجر الرأي والجدل حول طريقته وكتاباته ؛ فقد درست عليه النقد ، وتعلمت على مجلته النقدية Scrutiny (« تمحيص ») ، وعن طريقه دخلت إلى ما كان في الأربعينيات حتى الستينيات يدعى بال نقد الجديد New Criticism ، أيام كنا تفضل كلمة « الجديد » على « الحديث » لشعورنا منذ ذلك الحين بأن « الحديث » (الذي كانت بداياته الحقيقية في أواخر القرن الماضي) غدا مستهلكاً و« غير حديث » .

وإذا انصرفت في معظم سني الأربعينيات إلى الرسم وكتابة الشعر والنثر بالإنجليزية ، متأثراً ، بشكل خاص ، بجويس ، ولورنس ، وأولامس هكسل ، وفرجينيا وولف ، وتيارات الفن الحديث ، مهتدياً بأبواه هيربرت ريد ونظرياته ، فقد كانت حتى كتاباتي النقدية ، القليلة نسبياً ، بالإنكليزية . وكان ما كنته من نقد في الأربعينيات بالعربية ، حل قلته أيضاً ، يدور معظمه حول قضايا الأدب الإنجليزي والفنون الغربية .

وكان مجيئي إلى بغداد للتدريس في كليتها في عام ١٩٤٨ ، هو البداية لمرحلة فاصلة في حياتي الفكرية ؛ إذ جعلت أحوال هي عند ذلك نحو الكتابة بالعربية ، حول مواضيع الإبداع المعري ، مزواجاً - كما كنت من قبل

أزواج- بين الكتابة بما هي عملية خلق ، والكتابة بما هي عملية نقد ، جابلاً العمليتين تصب كليهما في الأخرى على أساس أن ذلك أمر حمى .

وعندما ذهبت إلى جامعة هارفرد في عام ١٩٥٢ ، في زمالة بحث في النقد الأدبي ، درست على أي. آ. ريتشاردز ، وريتا بروجولي ، وأكرسيبولد مكليش ، وجاك بيتس ، وتعلمت الشيء الكثير منهم ، وكان لهم جميعاً أثرهم في استمراري بنهجي النقدي منذ ذلك الحين وهو النهج الذي أخذ يتضح في عشرات المقالات والمحاورات التي جمعت كثيراً منها في كتيبي النقدية للطرفة ، كان أولها « الحرية والطفولة » (دار مجلة شعر ، بيروت ، ١٩٦٠) ، وآخرها « الفن والحلم والفعل » (دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٦) . وأرجو أن تصدر في قبال نهاية هذه السنة مجموعة نقدية جديدة لم أضع لها عنواناً بعد ، وقبلها مستصدر مجموعة من دراسات التي كتبها بالإنكليزية في الستين العشرين الأخيرة بعنوان A Celebration of Life (« تجميد للحياة ») .

٢ - في كلامي السابق بعض الجواب عن هذا السؤال . كان التحول تلقائياً ، وبشيء من دافع الضرورة ، لا لأني - كما أشرت - وجدت التداخل بين الخلق والنقد أمراً طبعياً فحسب ، بل أيضاً لأني شعرت أن العملية الواحدة تقتضي الأخرى لإيضاحها ، أو دفاعاً عنها . ففى كتابتي النقدية كنت ، ضمناً ، أمتيح للكتابة الإبداعية وطرائقها . ولعلني كنت أهيء لنفسي مشروعية ما أريد أن أكتبه ، وما أريد للأخريين أن يكتبوه . من المحتمل أن هذه العلاقة الجدلية بين النقد والخلق لم تكن على هذا الوضوح في ذهني في المراحل الأولى ، ولكنني جعلت أتبناها منذ أواخر الستينيات ، وبخاصة بعد فرائي من كتابه رابن « السقبة » - وكنت في السقبة ذاتة قد انتهت من كتابته قصيدتي « حسانة الصيف » (في صيف ١٩٦٩) ، التي انتهت إلى بعض القضايا الأساسية في مواقف الفكرية والنفسية .

لقد كانت العلاقة الجدلية قائمة في نفسي ، ربما دون وعي مني ، منذ أن بدأت الكتابة الجادة وأنا في الثامنة عشرة من عمري . وفي أثناء ذلك كان لتجربتي الفلسطينية دور كبير في فهمي لأسطورة قوز (بمعنى الغداء والخصب) ، وما تفرع عنها أو اتصل بها من أساطير ، وإصراري على استلهاهم مضامينها - على نحو تحقق في الخمسينيات وأوائل الستينيات في كثير مما كتب من شعر ونثر في العراق وبعض الأطفال العربية الأخرى . والذي لا يعرفه كثيرون هو أنني ترجمت من كتاب جيمز فريزر « الفصن الذهبي » جزءاً الأهم بالنسبة إلينا (« أوفيس أو تموز ») في عامي ١٩٤٥ ، ١٩٤٦ في القدس ، أي قبل بعثتي إلى بغداد بأكثر من ستين .

وربني العلاقة بين عمل مبدعاً وممارسة النقد علاقة « منطقية » وفي الوقت نفسه علاقة قاسية ؛ فأتا عند الكتابة أحاسيس نفسي حساباً لكان أقل حسراً لو لم يكن لي موقف نقدي واضح . غير أنني راض بهذه الرابطة الصعبة ؛ لأنها تساعد في محاولات الذهن فرض شكل ما على فرض التجربة . والشكل عندي له خطورته ، ويجب أن يستمد قوته من الوحدة الضمنية التي هي جوهره الحقيقي ، بللغني الذي يتحدث عنه كولردج في كتابه « حياة أدبية » ؛ وعلى الأجزاء ، بدلائقها وصورها الشئية ، أن تتصل وتصب كلها في هذا الجوهر الواحد ، الذي يعطي العمل الفني تماسكه ، وطاقته ، وإشباعه .

٣ - الجواب عن هذا السؤال يقتضي صفحات عدة لا بد للمثما من مراجعات ، وتدقيق ، وأيام في العمل . إنه يطلبني بأن أختصر أفكار الستين المتتالية ومواقفها في أسطر لن تفي الموضوع حقاً في الحيز المتاح هنا .

وبع ذلك فلدي مفهوم نظري في الأدب والفن تكمل على مر الستين عبر الدراسة والممارسة معاً . وإحدى القواعد الأساسية في هذا المفهوم هي أن عليّ في النقد أن أفصل النص عن صاحبه ، وأن أستفوز هذا النص كما لو كان متجهاً ، أبحت ما هو ثمين ومحبوب في طياته يجب استخراجه . وأنا أشرح أنني في موقعي النقدي أتمنى إلى تقاليد متواصلة منذ القدم ، جنتها من خلال معارف وآراء بقيت في تسلسل وتنام مستعدين ، قد أبدؤها بأفلاطون وأرسطو ، وأسترسل بين عشرات من المفكرين - فلاسفة ، وشعراء ، وروائيين ، وفنانيين - جعلوا من تأملاتهم ومواقفهم نظريات تتواصل أو تتقاطع ، ولكنها كلها تتطور وتتفرع باستمرار ، وتبقى مع ذلك تصب في القضية الواحدة الكبرى ، التي هي قضية تعبير المرء عن ذاته ، تأكيداً لإنسانيته ، وإضفاء لها ، ودفاعاً عنها ، وذلك في أشكال حركية ، تتولد بفرازة ، ولكن سياتها تيشي هي سيات الإنسان في أروع صوره وأبهاها أثر وقوة .

هذه « القضية الواحدة الكبرى » ، كيف تتضح في عمل ما ؟ ما شأن الصور للمجازية والكتابات والرموز في

• يطلب لي أن أذكر أنه كان لي في تلك الدراسة زميلان مزيزان ، لم إسماهما فيما بعد ، هما المرحوم الشاعر الناقد توفيق صايغ ، والأستاذ الناقد الدكتور منيع خوري ، وليس قسم الدراسات العربية حالياً في جامعة كاليفورنيا في مدينة بيركل .

إغاثتها ؟ هل تشعها جميعاً نواة تحتزن الطاقة التي يملكها إن تفجر في ذهن المتلقي صوراً وأفكاراً وعواطف ؟ هل يلعب الفكر الأسطوري ، أو الميثوس ، دوره المهم فيها ؟ هل لها جنود نابضة في التاريخ ، القومى والبشرى معاً ؟ وإذا كان النقد إبداعاً ، ككتابة الشعر أو الرواية ، هل يرى في قضيتي الكبرى قطعاً لقضية الحرية بمعناها الأوسع ، بما في ذلك قضية الخلاص بمعانيه المتفاوتة ، وهو من أشد ما يجتذب الإنسان في مسعاه وتفكيره وأحلامه ؟ وأين يراها ؟ وما علاقة « إيروس » و« ثانتوس » (الحب والموت للملحن الفرويدي واليوناني) ، بمحاولة الأديب والفنان قول ما يصعب قوله ، أو ما هو محرم قوله ؟ وما أثر ذلك كله في النهاية في تحلق العمل الأدبي أو التقى انتصاراً للإنسان ، أو صرخة من أجل الإنسانية ؟ وهل تفعل القوى اللاواعية فعلها فيه ، فريحة كانت أو جماعية ؟ وهل هو في النهاية يسهم في إثبات غلظة ما ، في تحقيق كشف ما ، على نحو يجعل له فعل ديمومة في النفس البشرية ومن ثم في المجتمع الإنساني ؟

هناك بالطبع المقاييس الشكلانية الصرفة ، التي يرافق تطبيقها هذا كله ، والتي يعنى بها اليوم البيونيون على نحو خاص . وفهمها واستخدامها وهيتان بثقافة الناقد وتمتعه معارف اللغة ومعارف الصنعة الفنية معاً - من الجاحظ وعبد القاهر الجرجاني إلى باخطين وبارت وفوكو .

غير أنني أؤكد أيضاً أن الذي يحكم الأمر في آخر المطاف هو شخصية الناقد نفسه ، ومقدار ما يملك من سحر الموهبة . وأقول « سحر » الموهبة ، لأن تحليلها إلى جزئياتها يكاد يكون عمالاً . إذن ، في مفهومي النقدي ، هناك للوقت ، والمعرفة ، والموهبة : هذه العناصر الثلاثة التي ، بتداخلها حين تتوافر جميعاً ، تميز صاحبها إذا افترضنا أنها أدت به إلى سير أطوار في النص ، كما في الذلقات البشرية ، لولاها لكانت غائبة عنا .

من الواضح أنني أوجز الأمر هنا إيجازاً شديداً قد يبلغ حد الإخلال الذي لن تصححه إلا الاستفاضة في التفصيلات .

٤ - طبعاً تأثرت ، فالتأثير كالفنان ، وارت حضارة الإنسان كلها ، وإلا فإنه لن يكون ذا قيمة تذكر . وقد تأثرت ، من حيث التبج والرواية ، بالنقاد الإنكليز بشكل خاص . ولا بد أن أذكر ، إضافة إلى الذين ذكرتهم آنفاً ، نقاداً آخرين ممن عاشوا في هذا القرن ، أمثال جي ولسون نايت ، صاحب النقد الشكسبيرى القذ ، المعتمد على صور شكسبير الشعرية وقيمته في إطلاق اللسان الأوسع والأشمل لديه ، وكريستوفر كودويل ، عبقري النقد الماركسي ، ومن الأوكييين إدموند ولسون ، صاحب كتاب « قلعة أكسل » (الذي نقلته إلى العربية قبل أكثر من عشر سنين) وجون كروولسون ، أحد « النقاد الجدد » البارزين ، ومن الفرنسيين ألبير كامو ، وجان بول سارتر ، وجاستون باشلار ، وبيرر إكاثويل .

في مرحلة المرافعة وأول الشباب كنت معجبا بأحد حسن الزيات وعجته « الرسالة » هو كان له حين في مختلف كتبه ، وميخائيل نعيمة في كتبه « الغريال » و« أربى عزيزاً في نفسى حتى اليوم . وكان لسلامة موسى أيضاً بعض الأثر عندي في يوم مضى . هذا بالطبع إضافة إلى المؤثر المباشر الأول في رؤيتي الأدبية والنقدية وأنا دون العشرين ، الدكتور إسحق موسى الحسيني ، الذي ساعدت بآني درست عليه قرابة أربع سنوات حتى يوم تخرجي من الكلية العربية . لقد أسهموا جميعاً ولا ريب في تغذية فكري ، حين التحملت لنفسي المسار الذي سلكته ، رؤية وأسلوباً ، طوال السنين التي ما عدت أحصيها .

٥ - أحسب أن الجواب موزع بين أجروبي السابقة هنا ، بالإضافة إلى ما قلته بهذا الشأن في كثير من فقرات « أئمة الحقيقة وأئمة الخيال » في كتابي « الحرية والطوفان » - وهذا ما يصعب تكراره في هذا المجال . ولعله من المناسب في هذا السياق أن أذكر أن الفقرات التي سلسلتها في كل من كتبي النقدية تحت عنوان « أئمة الحقيقة وأئمة الخيال » توسع في الحديث بشأن العملية النقدية كما أراها ومنهجى فيها .

٦ - كان إقبال على النقد ، منذ البداية ، كإقبال على العملية الإبداعية بالضبط ؛ فيقدو ما أردت إنتاج القصة والرواية والنشر والرسم ، أقبلت على نقد كل منها ، بشكل أو بآخر ؛ إذ إنني أراها جميعاً أوجهها متعددة للمفصل الإبداعي نفسه . لعل ما كتبه حول الشعر يزيد حجياً على ما كتبه في نقد الرواية أو الرسم أو النحت لا أدري على وجه التحديد جاء يوم كنت أرى فيه أن الشعر هو لقياس الحضارى لتغير الأمة ، لأنه يطور كثيراً من رؤيتها الحية ، وثقافتها ، وكثيراً من فعلها . غير أنني منذ سنوات ما عدت أقتنع بذلك ، وجعلت لرى أن الفنون الأخرى في

المجتمع العربي - الذي غدا في معظمه مدينياً بالفعل أو بالترجيه والإمكان - حلت اليوم محل الشعر في تنويع هذا التغيير وتوجيهه وتصويره ، حتى وإن كان تغييراً إلى الأسوأ - وهو الحاصل أحياناً ، لسوء الحظ .

٧ - أنا لست من الناجحين كل صباح على أزمة النقد المزعومة . ثمة دواست تصدر بين آن وآخر ، كتباً ومقالات وأطروحات ، تقنعني بأن الجلائين من النقاد العرب اليوم يفرقون علماً ، وقدره ، ما عرفه المجتمع العربي من نقاد ، في الحقبة الواحدة ، منذ عهد للمعون حتى منتصف القرن العشرين . كل ما في الأمر أن مجتمعتنا اليوم في حالة خض عتيق ، والمبداع ليس بالضرورة دائماً هو سيد الموقف ، فثباتاً كان أم نقاداً . ولكنه موجود ، ومتحرك ، ومؤثر ، مهما يحاول حملة أنفلام مزعمون النيل من حركته ، بل ووجوده . ودراسة تقليدية جيلة واحدة - دع عنك اثنتين أو ثلاثاً أو أكثر - في مؤتمر ملء بالتطالغ للجاني رأياً وانسداد رأى ، يؤيد تقاليد بشأن النقد ، وبشأن الإبداع ، برغم حالات خض المجتمع العتيق ، أو ربما بسبب منها على وجه التحديد .

وبجملتك « فصول » برهان ساطع واحد على بعض ما أقول .

جيرار إبراهيم جيرا



● بدأ نشاطي الكتابي بوجه عام متأخرا ، إذ أنهيت مرحلة التعليم الجامعي وتخرجت في قسم اللغة العربية ثم اللغة الإنكليزية ، ثم حصلت على شهادة الاختصاص في التربية ، دون أن يكون لي إسهام يذكر في الصحافة الأدبية . وكان لدى منذ البدء شعور ، بل انتاع قوي ، بجديّة مسؤولية الكاتب ؛ وفيما بعد ظل هذا الانتاع يعني على إنتاجي من الناحية الكمية ويحدّ من إقدامي على مايقدم عليه كثيرون من ناحية سرعة التلبية لمتطلبات الإنتاج الأدبي ، والحفر في أية مناسبة تلوح ، بصرف النظر عن مدى الاستعداد والإعداد لها . .

على أية حال ، أغلقت بالتدريج أشعر بإمكان الإسهام في الكتابة النقدية بعد أن نشرت عدداً من المقالات والتُرجمت في الصحف والمجلات أوائل السنينيات . وكانت اهتماماتي في البدء متفرقة مبشّرة ، وكان يمتدّ بالدرجة الأولى أن أجد مجالاً للتعبير عن قلق نفسي حائرة غير متجهة إلى الجوّان والباطن بقدر ما هي متجهة إلى الوسط الاجتماعي والمهم القومي والوطني والتحرري . وكان عركي الداخلي الأول أنني ابن نكية فلسطين ، وكنت أشعر أن النكية تنذر بأن نعم في كل مكان من أرض العرب إن لم تحرك كناطولوجيتها ، في نفوسنا أولا ، وعلى ساحة الصراع ثانيا . وهكذا حين رُغمّت ، في منتصف السنينيات ، كتاباً معترفاً به من خلال الزاوية الأسبوعية المتطلّمة في الصفحة الأخيرة من جريدة « الثورة » الدمشقية . كان التعبير عن الهم العام هو الذي يشغلي ؛ وكانت الزاوية حرة ومفتوحة وشخصية . ولا أنكر أنني كتبت مرة واحدة عن همومي الذاتية أو خلجات نفسي . وإن كنت كتبت في القضايا المراهنة من خلال رؤية شخصية ، وأحيانا بالغت في (تشخيصها) لكي لا تبدو مثل التعليقات السياسية أو مقالات النقد الاجتماعي .

إلا أن الأخيرة الكاسية - كما يقولون - نحر جراحها . وبدأت كتاباتي بوجه عام تقبل على معالجة مسائل ذات طابع نقدي ، ولا سيما تلك المغموم باللغة العربية ، وطريقة العرب في الكتابة ، ومسائل الأسلوب ، والعلاقة بين إنتاج الكاتب ونحريته ، وما أشبه ذلك .

وفي وجداني الداخلي لم أكن أرغب في أن أصبح ناقداً ؛ وكنت دائماً أصارع حاسني النقدية المشترية في داخل مند الصغر ؛ إذ إن معظم الصعوبات التي واجهتني في حياتي المدرسية والجامعية أتت من جراء مواقف الانتقادية . وأذكر أنني ضُربت مرتين في دراستي الثانوية بسبب انتقادي للأستاذة ، على الرغم من أنني كنت متفوقاً جداً في دراستي . وفي الجامعة أدت انتقادي العلمية للموضوع التي كان يقدمها زملائي خلال اجتماعنا في حلقات البحث إلى تشكيل جو عدائي عام ضد (هذا المتخلف) على مستوى الصف بأكمله تقريباً . وحين أتى موعد انتخابات اتحاد الطلبة ، وعرضت على بعض الزملاء فكرة ترشيح نفسي ، تمسحوا بعدم الإقدام على هذه التجربة ؛ لأن إسقاطي سيكون هدفاً مشتركاً للجميع تقريباً .

وهكذا ، على الرغم من نشاطي الكتابي الواسع في الصحافة الأدبية واليومية فإن نسبة ما كتبت من نقد في السنينيات كانت محدودة ، ومال معظمها إلى التباينات ومراجعة الكتب والمقالات العابرة . وأبرز ما يمكن أن أنسبه لهذه المرحلة هو الاهتمام الواضح بنقد القصة والرواية من خلال جليّة منهجية لم تكن مألوفة (في منطقة الشام على الأقل حتى ذلك الحين) . وأذكر أن أستاذاً جليلاً في قلوبته في القاهرة بعد انقطاع طويل عاتني في أوائل السنينيات لأنني أبدت موهبة في الكتابة عن القصة ، وأعلن بوضوح أنه كان يتوقع في مستقبل غير الذي اخترته . وحين عرف أنني كتبت رسالة الدكتوراة في كامبردج حول « القصة الحديثة في سورية » مع إشارة خاصة إلى المؤثرات الأجنبية « لإدات خيبة أمه .

وبالنسبة التحقت بكامبردج لتحضير الدكتوراة في عام ١٩٦٦ ، ولم يلقَ الموضوع الذي اخترته لرساقي ترحيباً كبيراً لدى أساتذتي وزملائي ، وسمعت عتاباً متفاوتاً من شخصيات أدبية أحترمها وأقدرها ، ومنها عتاب خاص من شاعرة عربية معروفة كانت تقيم في لندن وقتذاك . ولم يكن (الأدب المقارن) معروفاً في تلك الفترة حتى في بريطانيا نفسها ؛ وكنت أرادت لرساقي أن تكون دراسة تطبيقية في الأدب المقارن ، تظهر تصاعد قوة المؤثر الأجنبي حين تكون التربة المحلية قد نضجت وتهيأت للفلاح ثقاتي .

وعلى أية حال فإنني خلال إقامتي في بريطانيا حتى منتصف عام ١٩٦٩ أسهمت في مجلة « المعرفة » والصحافة الأدبية السورية بدراسات أدبية وتقنية مختلفة . والحق أنه في تلك الفترة بالذات تحدد نهائياً اختياري النقدي في إطار المفهوم المقارن الذي أحسست دائماً أنه جزء من نهضي ومن حركة دمي .

وفي السبعينيات عملت أستاذاً في جامعة دمشق ورئيساً لقسم اللغة العربية ، وقدمتُ ما اعتبره تلاميزي - على الأقل - إسهاماً تأسيسياً في حركة النقد الأدبي المقارن على مستوى سورية وربما الشام أيضاً ، وكان اهتمامي بالإنتاج المحلي موازياً لاهتمامي بالإنتاج العربي والعالمي ، كما حاولت وحصل القارئ العربي بجميع الثقافات النقدية الغربية ، وكانت في إسهاماتي في محاولة لتحديد طبيعة النقد الأدبي بوصفه نسخاً معرباً يصبر إلى استقلالية منهجية ووظيفية .

● كما أوضحته في إجابة السؤال الأول بدأت حياتي أدبية متجولا في رياض الإبداع والنقد ، وتحدد اختياري النقدي بالتدريج وربما برغم أنفي . وبالطبع كانت لي بداءات إبداعية مثل كل الناشئين ، وقد بدأت بالشعر ، ولكنني كنت أسعد حظاً من إبراهيم المازني ؛ إذ إن حاسني النقدية لم تمهلني كما فعلت معه ، وإنما انتصبت في وجهي بحجرة من الاستمرار . وسرعان ما أخذت أتأول ما أنظمه بعين ناقدة وقررت التخلي عن الشعر تماماً . ثم حاولت كتابة الرواية ولم أفلح في إتمام أية رواية بدأت بها ، ربما أيضاً بسبب وساوسى النقدية ، وربما أيضاً بسبب فقر المواهب . وقد وجدت نفسي مستريحاً في كتابة المقالة والخطابة ، وفيما بعد في كتابة القصة القصيرة . وقد نشرت في حياتي عشر قصص قصيرة فقط ، ومثلت الخواطر والمقالات التي يسيطر على بعضها جو قصصي لا يخفى . كذلك انجذبت إلى الكتابة السياسية والبحث الفكري . وروبو عام كنت لا أسمح لأشواقي الإبداعية أن تأخذني عن الوقت والاهتمام بالكافيين . وأظن أن هذه إحدى جنبايات النقد عل ؛ وللتندد جنباياته .

وأحب أن أذكر هنا أن تجربتي الشخصية المبكرة في نقد منظومات الشعرية سحبت ظلهما فيما بعد على موقفَي العام من الشعر ؛ إذ كنت لا أستسيغ معظم الشعر العربي الحديث الذي أطلعه ، وأراه منطناً مكرراً . أما القصائد الجيدة التي كنت أعثر عليها فكنت دائماً أفضل استماعاً لقراءتها ومرات بدلاً من أعمال المبيخ النقدي فيها . وكذلك شأن مع الشعر القديم . أحب الشعر الجيد ، ولا أطين الشعر الوضعي ، وأكره أن أقف موقفاً نقدياً من القصيدة . ولذلك جهدت دائماً أن أحصر نفسي بنقد النثر .

وحين أصلرت كتابي الأخير (١٩٩٠) بعنوان « ظلال فلسطينية في التجربة الأدبية » علق أحد الأدباء الفلسطينيين على مادته بأنها إعادة اعتبار للنثر (القصصي) بعد أن طغى الشعر على كل السوح .

● هذا أمر يطول شرحه . طوال عمري تميتت لو أستطيع جمع شتات أفكارتي وحصيلاتي تجاري لأستخلص منها أسسا نظرية وتصورات عامة ، فهل - تران - أستطيع ذلك من خلال إجابة معجلة عن سؤال (اختياري) ؟ . هذا زمن الصراحة ، وبصرامة أقول : لا .

ذلك أنني بدأت عمل النقدي من خلال حيي للنصوص وشغفي بما تبطنه ، وتوجهت دائماً إلى عمل الناقد يتصل بخدمة النص وتقريبه للمتلقيين وكشف طبقات أسرارهِ وجوانب إبداعهِ . وكنت أحس منذ البدء أن النص هو الحياة بصيغة شديدة التكثيف ؛ فمتدا الذي يستطيع أن يوظف الحياة المكثفة ؟ خلال التاريخ الطويل للمعاند والمذاهب والإيديولوجيات تابع فشل (إخفاق) وراء فشل في تأطير الحياة ضمن مقولات مصغرة ؛ وكان الاستمرار في كل مذهب أو عقيدة نوعاً من العناد المساوي ، جزر على أصحابهِ وعمل الآخرين وعمل الإنسانية أفدح الولايات . ولست أحب أن أخوض كثيراً في هذه الموضوعات ؛ لأنك إما أن تستوعبها وتستفيض ، وإما أن توجز فتبتس ، فتعرض نفسك لمختلف التأويلات والتفسيرات ، ومن ثم إلى أشكال شتى من سوء الفهم وما يتبعها بالضرب من اتهامات .

ما أقصده بالضبط أن الأدب كالحياة ، مستعص على النظريات الجملة النهائية . ولكن أيضاً لا يصحُّ التقرب منه أو

إليه بأسلوب فوضوي (أناركى) ؛ لأن مثل هذا الأسلوب لا يجئى قليلا ، وإنما يقدم إضاءات عابرة ، قد يقوم بينها تضارب وتناقض .

ولذلك وبتأه عليه ، كان ميل دائما باتجاه اتخاذ موقف نظرى مبينى شديد المرونة ، مبنى على الفراضات تجربية Empirical . وكان الامتحان الأساسى لصلاحية النظرية هو بالقياس مقدرتها على المجادلة مع النص ، ولكن تبين من خلال الممارسة أن هذا القانون غير مطلق ، وأن هناك مواقف نظرية تفلح مع بعض النصوص ولا تفلح في مجال نصوص مختلفة . وهكذا طورت بالتدرج نظرة (وليس نظرية) أسميتها (حتى الآن) التكاملية المركزية ، بمعنى أن الموقف الأساسى هو تكامل ، أى مبنى على الإفادة من مختلف الأفكار والنظريات ، ومفتوح للتعدلات والتغيرات ، ولكنه ليس فوضويا ولا تلقى ، ومن هنا كان مركزيا ؛ أى أنه ينطلق من منطلقات محددة أو من عناصر مكونة يختلف ترتيب أولوياتها وأسس قوتها ، حسب مقتضيات طبيعة النص . ولناقد أن يتحرك من خلال هذه العناصر . ولكن لا يصلح له أن ينقض بعضها أو يناقضها بسبب تجربة عابرة أو نص منفرد ، ولكن يمكن له أن يراجعها نسبيا systematic ، حيثما توافرت عناصر موضوعية كافية لإعادة النظر . ويدخل في هذا الباب طبعاً الإفادة من غثافت النزعات العلمية الحديثة في مجالات الأدب واللغة ، ولا سيما اللسانيات الحديثة ، والبنيوية ، والتفكيكية ، واتجاهات ما بعد البنيوية .

وتحترم هذه النظرة الادعاءات العلمية لهذه المدارس ، ولكنها ترفض مطابقتها مع النسق الإنسانى (الإنسانى humanistic) الذى يطلق عليه اسم النقد الأدبى .

وقد عملت على تحديد هذا الموقف بوضوح في مقالة نشرتها مجدداً بعنوان : « النص المجرى : هل من بلمس ؟ » (الأعلام ، ع ٥ ، أيار ١٩٩٠ ، ص ٤ - ١٠) . وقد ورد في خاتمتها ما يلى :

« وكان كل هذا الالتزام بهذه الحدود الصعبة مدفوعاً بموقف تكامل ، مفاده أن النص يحتاج إلى خدمات جميع المناهج ولا اتجاهات والتفريعات والمحاولات ، وأن أخطر مناصرة للنص إنما تأتي من المواقف الاستيعابية . وبالتالى فإن مقتل شخص يكمن في التجزئية والميكانيكية في التطبيق . أما شاطئ السلامة فيمكن الاقتراب منه بقدر ما يلتصق التقرب التقضى بروح النص وكيته ، ويقدر مايراعى طبيعته الخاصة التى منها ينبغى أن تنبثق أولويات الإفادة من ذلك التقى الشروع الذى تبذره المناهج التقليدية القديمة والحديثة على السواء .

« ويتبقى حياة النقد الأدبى بما هي نظام معرفى وفاعلية مرتبطين بمقدار ما يميز نفسه - دون أن يجرم نفسه - من مختلف الأساقى المعرفية المساعدة ، ويضع نفسه في خدمة المقضيات الداخلية النوعية للمادة الأدبية التى معها يتعامل . وبدون استمرار النص في الحياة بوصفه مادة أدبية حية لا جثة تشريحية ، لا يستطيع هو نفسه أن يستمر بما هو مخلوق حتى قادر على الإشعاع والتأثير والتحريض وإثارة البهجة الروحية .

« ويبدو لنا أن المطلوب من النقد الأدبى اليوم هو المحافظة على نفسه بما هو نسق مستقل متكامل ، له مكانته في سلم العلوم الإنسانية ، وله وظيفته في خدمة الإبداع . ولا يعنى هذا الكلام أية محاولة للاقتصاص من عملية المقاربات الحديثة وجديتها ، أو للمطالبة بعزلة النقد الأدبى عنها ؛ إنما هو دعوة لمحافظة النقد الأدبى على شخصيته وتماسكه وكيته ، مع مشروعية الإفادة التكاملية من مختلف ثمرات العلوم والمقاربات الحديثة .

« ويشيل إلى المرء أنه ليس من قبل الشطط تصور نسقَيْن متساندين متناظرَيْن الوظيفي في مجال التعامل مع الظاهرة الإبداعية ، هما (النقد الأدبى) بمعناه التاريخى ، و (علم تشريح النصوص) ، الذى أُلح إليه بروب Prop ونيويون آخرون ، بحيث ينحو علم تشريح النصوص حتى علمياً موضوعياً تجريبياً ، وروياً حيداً أيضاً ، ويتبقى للنقد الأدبى وسطيته ووساطته وحساسيته وثقافته ونزعة الكلية وروحه « الإنسان وتكويناته الذاتية »

● أترح أن يأتى هذا السؤال خامساً وأن يكون الخامس رابعاً ؛ لأن هذا السؤال يفصل بين سؤال النظرية والمنهج اللذين ينبغى أن يكونا مترابطين . وألقى لوريت الإجابات على هذا النحو .

استأذى الأول الذى تعلملت عليه من بعيد ، وكم كنت أفتى لو أتيتحت لي فرصة الجلوس إلى محاضراته ، هو المرحوم طه حسين . كنت أقرأ دراساته الأدبية والتقنية فأجد لها طعم العسل المصفى . وأظن أنى أخذت منه أوعته موقنين أساسيين في تصورى التقلى :

الأول : التكاملية ، بما تمنحه من معة أفق ومرونة وغنى ثقافى وافتتاح مستمر على الجديد والمحدث .

الثاني : الإيمان بقوة الناقد أكثر من الإيمان بقوة النظرية . وقد صَحَّ لدىّ من خلال متابعة وِحدة طه حسين لدراسة الأدب العربي أن الرجال يصنعون النقد ويصعب أن تصنع النظريات .

ولم يؤثر في تفكيرى النقدي أى رجل آخر من جيل طه حسين ، جيل العملاقة الموهوبين ، وإن كنت قرأتهم جميعا . وبالطبع كان تأثير طه حسين مبكرا وذا طبيعة عمومية . وفيما بعد قرأت الكثير في النقد العربي ، وأعجبت وقُدِّرْتُ ، ولكنى لم أُنْهَرْ ولم أتأثر ولم أُنْخِذْ أى شيء قرأته بالعربية الحديثة أخذاً جادا في مجال النقد الأدبي . وقد تنزهت نقديا مع محمد مندور ، ولكنى لم أشبِكْ يدي بيده ، وفتحت بومضات ملونين عبود فتنة عبارة ، وكان لكل من إحسان عباس وجبرا وإبراهيم جبرا تأثير نسبي في نفسى من ناحية الموقف العام (أى موقفها المبنى على الإحاطة والمساحة والمباقة) وليس من ناحية الأداة النقدية والتفحص .

وكان التأثير الأكبر في نشأتى النقدية لقسم اللغة الإنكليزية أدبا ونقدا . وفي هذا القسم تعلمت لأول مرة ، وكان ذلك بعد تخرجى في قسم اللغة العربية ، أن الروايات والمسرحيات تُنقد وتحلل وتتخذ جمعة جدية ، كما تعلمت المنهجية في تناول والاقتصاد في التعبير ، وتفصيل الكلام على أقدام المعاني . وكثيرا ما كنت أتذكر النقد العربى القديم وأنا أدرس في قسم اللغة الإنكليزية . أما النقد العربى القديم في قسم اللغة العربية فكانت دراسته مأساة لاهية وكان الأستاذ (رحمه الله) حين يدخل عاضرة النقد يسأل أين وصلنا في (الحصة) السابقة ، ويتابع بهلوانياته غير هياب ولا وجل وأذكر أننا أطول العام الجامعى لم نصل إلا عند ابن قتيبة ولم نتجاوز به إلى غيره .

وفي قسم اللغة الإنكليزية عرفت ت . س . إليوت بوجه خاص ، وقررت التلمذ عليه ، وأغرقت مقولات النقد الموضوع والفن اللاشخصى والمعالد للموضوع ، وأصبحت جزءا عضويا من تفكيرى النقدي ، وإن كانت خضعت للتكاملية التى أشرت إليها .

وفيما بعد ، في كامبردج ، تابعت محاضرات أستاذي في النقد الأدبي غراهام هاف Graham Hough وحضرت بعض المحاضرات لملك النقد آنذاك ف . ر . ليفيس F.R. Leavis .

كما استمعت إلى محاضرين كبار مثل هارى ليفين Hary Levin (أمريكى) . وأتحدث هنا عن المحاضرات لا عن القراءات ، لأننى حين أعود بذاكرتى القهقرى أكتشف أن تأثيرى الحقيقي أتى ، في مرحلة النضج النسبى ، من خلال المحاضرات المسموعة والمناقشات ، لا من خلال القراءات . واستمررت لذلك أحب أن أذكر أنه في مجال النقد والنقد للقرآن أتيج في فيما بعد أن أكون مستمعا ومنقشا لثلاثة أعلام بارزين كانوا الأكثر تأثيرا في تفكيرى النقدي في مزاجى الشخصى من بين جميع الأحياء الذين لقيتهم على صعيد القراءة أو المحاضرة أو المؤتمرات وهم :

١ - ريتشه وِلْك ، الذى قرأت له وترجمت له وحاورته .
٢ - هـ . هـ . وِجْلاك الذى قرأت له وترجمت له وزاملته في جامعة إنديانا ، واتعمقت بيني وبينه صداقة متينة ، وأعدته شيخي في الأدب للقرآن .

٣ - كليث بروكس Cleanth Brooks الذى ترجمت له وأهدت منه كثيرا في حقول الدراسة الأدبية . وقد لقيته بعد أن جاوز الثمانين ، وأعجبت برهافة ذوقه ، ومرونة تفكيره النقدي .

وعلى سبيل التذكير لابد من ذكر جان بول سارتر ، الذى صنع جزءا كبيرا من التفكير الفلسفى والأدبى لجيل بأكمله ؛ وكنا نلهم كتبه المترجمة التهاما ، وكان أكثر كتبه تأثيرا في نفسى وذوقى سيرته الذاتية (الكلمات Les Mots) ، كما تلبستى آراؤه في الالتزام الفردى تلبسا قويا .

وبالنسبة للنقد العربى القديم ، أود أن أعترف أن اهتمامى المبكر بنقد النثر القصصى جعل صلتى بهذا النقد ذات طبيعة عامة . وقد أتى اهتمامى إلى الجرجاني مثالا في مرحلة متأخرة ، ولم أصبر على قراءته بالمعنى الكلى الكامل ، وأكره أن أضع مع الدمعين أننى استوعبت ، بل أعترف أننى أرجع إليه بين حين وآخر للبحث عن أصل فكرة نقدية لائقة للنظر ، أو لمحاولة المقارنة ، أو للتأكيد .

واستكمالا للصورة أسجل أن أجل النصوص النقدية التى قرأتها كانت لإليوت ؛ وتبدو لي سبحاته النقدية نوعا من الشعر للألهم ، كأنها يعرض نثره النقدي عما في شعره إلياس من اختصار إلى الله والمعلوية .

● حين أنيأ لعملية تقرب نقلى من أثر أدبى (وغالبا ما يكون قصة أوروبية) فأتى أحاول أن أعيش جو هذا العمل

بكل ما في هذه الكلمة من معنى . وغالبا ما أعيش الأثر علة أيلم على مستوى عقل الباطن ، إلى درجة أنني حتى في تعامل اليومي أجري انتقالات بين مستوى الوعي الخارجي والوعي الباطن .

وجين تنضج الرؤية الداخلية في وجدان أجلس إلى الورق وأصب الرؤية ، مهما كانت طويلة ، دفعة واحدة ، كأنما هي عمل جازم ، إلى درجة أنني نادرا ما احتاج إلى إعادة كتابة أو (تبييض) . وفي بعض الأحيان لا يمتدح كتابتي أي شطب أو توشيح أو اضطراب . وقد تعودت حتى في أبعثى الطويلة ألا أشرع في الكتابة إلا بعد أن يجهز التصور كاملا في وعي الداخل .

غير أن كل ذلك لا يعني أنني أنحو منحى تأثريا على طريقة النقاد الذين يؤلفون بناء أو دورا من بناء فوق عمارة العمل المنقود كأنهم يقدمون نصيبا (تصغير نص) بدلا للنص المنقود . إن ما أعمل على تقديمه - وقد أوفق وقد لا أوفق - فليس هذا هو المهم - هو دليل تفسيرى تحليلي ربطى تدلوى ، يضىء جوانب البناء وزواياه وأساساته ، ويعكس إشعاعاته القلبية ، وذبذبات إشارات الجوانب . . ولا أخفى أنني أكره الحياضية في النقد ، وإن كنت أجنب التحزب التأثري . أؤمن بحق الناقد في الحب واللاحب ، شريطة تسوية موقفه . ولست أقهر من أحكام القيمة ، وإن كنت أؤثر أن تأتي نتيجة طبيعية لموقف التحليل . وأسمح لنفسى أحيانا أن أغوص في بنية العمل المنقود ومنطق تركيبه الداخل وأن أفضحها ، بأن أعرض عليها - حيثما اقتضى الأمر - وأن أقرر بنية بدلية أحيانا ، بل أسمح لنفسى بكثير ما أصبح يمد مروقاً (هرطقة) في بعض أشكال النقد الحديث ، من مثل المفارئة بين ما يمكن أن تكون عليه مقاصد البديع ومنطق التصميم القنى الذى انتهى إليه . وما أكثر ما توصلت إلى استنتاجات مفادها أن المنقود ينقل رسالة داخلية ليست بالضرورة مطابقة لإجاءات منطقته الخارجية الذى يترجم عادة التصورات الأصلية للمؤلف . على أنني في هذه الحالة أحافظ على استحباب العمل المنقود وليس مؤلفه ، وإن كنت أبيع للنقد أن يستعين استمالة ببعض منطق المؤلف ، ليدعم استنتاجات سبق أن جرى استقلا ما من معابة النص نفسه .

وفي مجال الكلام على المنهج أود أن أصرح أنني أكثر حماسة للمنهجية وأقل حماسة للتنظيرية . وكما هو واضح في إجابتي عن السؤال الثالث حول النظرية فإنني تناولت ناحية النظرية بطريقة عمومية لا تتخلو من المراوغة ، وربما كان هذا منطق التكاملية . أما من ناحية المنهج فأعتقد أن المسألة لا تحتمل الهادئة ، وأن المسؤولية النقدية تقتضى اتباع منهج عدد يكفل الجدية والإنصاف ، وأن وظيفة النقد مرمونة بمجلى جلبيته ومسؤوليته ، وألا فالنقد مجرد قارىء آخر لا لزوم للاحتفاء بمؤسسياطو السامح له بالتدخل بين المرسل ومجربيه الملتقنين . ومسوغى في ذلك هو أن العمل الأدبى ، والفقى بوجه عام) لا يمكن أن يكون رسالة فردية بالمعنى المطلق ، وأن كل ظروفه (النفسية والاجتماعية) تشير إلى أنه رسالة ذات طابع جماعى اجتماعى بشرى عرمرز . ومن هنا تتجلى مشروعية النقد ومسؤوليته من حيث إنه يدعى نوعا من التمثيل القطعى أو الجمهورى أو الاجتهادى .

ولهذا الكلام جوانب كثيرة لا يسمح المقام الحال بالانسياق إلى مساربها . على أن الحماسة للمنهجية لا تترادف - عندى - مفهومات مثل التزمّت المنهجى أو الصلاة للطرقة في كل موقف ، إذ تستوجب مقولة التكاملية والرونة النظرية على التطبيق المنهجى أيضا . وحسب المرء أن يلتزم بمنهجية ذات تحريم واضحة ، ومركزة على نوايت أساسية ، ولكن فيها مجالاً للمتحولات التى تلجها ضرورات التجلوب مع المطلق الخاص لكل عمل أدبى أو فنى مدروس .

وبالنسبة للمنهج الخارجى لدراسة الأعمال الروائية والقصصية مثلا كان هناك دائما تعريف عام بالعمل المنقود ، وعرض لطبيعته وفكره ، ومناقشة لمضمونه ورسالته . وعلى ذلك انتقال إلى دراسة الجانب القنى ، ويتضمن ذلك دراسة البنية القصصية والشخصيات وأساليب التعبير . وغالبا ما تنتهى الدراسة بتخصص عام لمقدرة العمل القنى على أداء الرسالة التى تدل الدلائل على أنها منوطة به . ويجول هذا المنهج أن يتناول جميع النفاذ التى دأبت للتعام الأكاديمية على معالجتها ، أى أنه يجرى على عدم التفرع على أساسيات التخصص الوصفى والأكاديمى .

وفي الوقت نفسه يكون المنهج مرمنا بحيث يراعى طبيعة العمل المدرس وينتج إلى تناوله من الزاوية التى يخدم منطق العمل نفسه ، والرسالة التى يظهر أنه يدعيها . ولذلك يجرى دائما تقديم بعض عناصر المنهج على بعض ، أو التركيز على عنصر معين دون العناصر الأخرى . فهي إذن منهجية مرنة ومفتوحة من جوانب كثيرة ، ما دامت شديدة الحرص على استخراج خواص العمل المدرس والتفاعل مع خصوصيته ، ويؤمل منها أن تساعد الدارس الأخرى على أن يظل في جو العمل المدرس ، وأن لا يظل عليه من نقطة منافية غير مجتامة ، وكذلك أن يصونه من إلهاء الاستطراد الذى يمكن أن تجرّ إليه دراسة العالم الروائى المور بالثنى والتنوع والتعددية والتباين والتضارب وعوامل الجذب والدفع .

وفي الأدب القصصي العربي، هناك أسباب إضافية تعتمد التركيز على مبدأ المرونة وربما (الرقع بالقراري). ولا بد للناقد من مراعاة حقيقة التفاوت الشديد في مستوى النصج الفني للأعمال الروائية العربية؛ وهو تفاوتات في كل قطر عربي على حدة، كما أنه يزداد وضوحاً بين كل بلد عربي وآخر، حتى إن بعض البلدان العربية ما زالت في مرحلة الريفة التاريخية الأولى، ولا يميز معلمة أدب ناشئ أو فن مستجد من خلال مقياس نقدي عند ثابت، أو فوق في خالص مرتفع. ولا بد في هذه الحالة من تطبيق أقصى درجات المرونة من جهة، والتسامح من جهة أخرى، بتدخل الاعتبار التاريخي في عملية النقد والتقييم بل التلويح، بحيث تقدم للفن معلومات وملاحظات مساعدة اجتماعية وتاريخية ولغوية، كما فعلت في دراسات القصص في سورية.

ولعله من الضروري الإيضاح هنا أن كل ما ذكر أعلاه حول المسائل النظرية والمهنية في دراسة النصوص كان حاضراً في ذهن عند إعداد دراسات المختلفة عن الفصاة والرواية - ولا سيما في سورية. وقد تطورت بعض الأفكار المبدئية حول العلاقة بين البنية القوقية (الأمية) والبنية التحتية (الاجتماعية) بحيث يكون للمنطلق المرجعية ذاتها من خلال المقاييس الفنية.

ولا يسمح المجال بالفرص في هذا الموضوع، ولكن ربما كان وادياً في هذا المقام الإشارة إلى أن هذا الموقف حظي بنقمة أصحاب النظرية الاجتماعية في الأدب، ومُعد خروجاً عن حرفة منهجهم، كما جر نقمة أهل (الفن للفن) وعُد تشويهاً لصفاء تحليلاتهم. وما أظن إلا أنه الموقف الأقرب إلى طبيعة الأمر الأدبي.

وبالطبع يبدو جلياً أن هذا الموقف المنهجي للرن ذاً الاختيارات المتعددة يأتي نتيجة منطقية للنظرة التكاملية المركزة.

● أوضحت في الإجابات السابقة اهتمامي المبكر والمستمر بالنقد القصصي والتشري بوجه عام. وشرح السبب بطول. هناك طبعاً جانب يتعلق بالموهبة أو الاستعداد الفطري؛ وهناك جانب تعليمي يرجع إلى تأثير التشديد بدراسي في قسم اللغة الإنكليزية ثم في بريطانيا بعد ذلك، ثم في تركيز قراءتي الحقيقية باللغة الإنكليزية، ومتابعي بقدر الإمكان للأدب الغربية والعلمية.

وهناك سبب اجتماعي قومي عام، هو اعتقادي أن الحملة في سبيل الرفع من شأن النثر ووزنه المختلفة، من قصة ومقالة وسيرة، هي جزء لا يتجزأ من حلة التمدن والتحديث والتطوير في الوطن العربي؛ لأن النثر هو لسان الحياة الحديثة. ولا يعني هذا الكلام أن الشعر هو لسان التخلف؛ معاذ الله! ولكن الطريقة التي يمارس بها الشعر سياسياً واجتماعياً تجعله علامة من عوامل استمرار التصاق الذهنية العربية بالفوقانية والموجبة العابرة في الشاعر، والابتعاد عن مقومات التمثل والتحليل والتخصص العلمي والأدبي في المؤلف.

● ما أنا إلا جزء من هذا الواقع النقدي، إن غوى فَوَيْتُ وإن رُشِدْتُ ورُشِدْتُ. وقد كتبت الكثير في هذا الموضوع. وخلاصة رأيي أن النقد العربي يكالغ من أجل الحصول على اعتراف مؤسسي في مجتمع عربي معاصر، قرر القائمون عليه (سياسياً واجتماعياً وتربائياً، لا فوقي)، وربما قرر كذلك متفقوه، أن الحقبة العربية الحالية يمكن - بل أفضل لها - أن تعيش بنهر مؤسسة نقد. إنهم قد يقولون وجود نقد، ولكنهم جميعاً يرفضون سراً وعلاية أن يكون للنقد، والنقد الأدبي، أي دور مؤسسي. ويمكن الرجوع إلى ما كتبه حول (النقد والنقد العربي في الحظبة العربية الشاملة للغة) وفي المشروع الثقافي العربي). . . النقد في حنة مع مجتمعه، ولكنه مع محنتين مع الأدباء والمثقفين الذين يرفضون بصراحة مربية قبول أي موقف نقدي لا يدمر في إطار التجميل والتزوير لعقريتهم. والمشكلة أن المدونين انتقلت من الأدباء الكبار إلى الزعاف والإمعات وحلة شهادات عمو الأمية وطلاب صفوف الحضارة في مدرسة الأدب (الأهلية المختلطة).

● حلمت طوال حياتي أن أضع أساساً مبدئية لنظرية عربية في الأدب والنقد، أو بالأحرى لوجهة نظر عربية ذات طابع شمولي في الأدب والنقد، وتوخيت فيها أن تراعي المنظور الملح والثقافي والتراشي والعصري، وأن تكون ذات طابع مقارن. وخطوت خطوة أول خطوتين، وعوقفت عن الاستمرار كل شيء في تطورات حياتي الخاصة، وفي بيتي العلمية، وكذلك في كل ما تشغله إلى أجهزة الإعلام الثقافي والسياسي.

الآن أقول: لا تدققوا فيها بقوله البشر الذين يسمون عرباً، بل قولوا: ربح الله كل امرئ يكلف نفسه مشقة كتابة حرف أو حرفين؛ فكل ما يكتب صدقة يراد بها وجه الله تعالى. وفي المجتمع السائب المراهق على التخلف يطلب من أهل الله أن يستمروا في الكتابة، كتابة أي شيء، وبأية طريقة... اللهم أن يوجد من يكتب.

وهكذا يكون مشروع النقدي الأساسي أن أستطيع الاستمرار في الكتابة، وكما يجب أن تكون.



■ أود أولاً أن أفرق بين النقد الأدبي (النظري أو التطبيقي) والدراسات الأكاديمية التي تتناول النصوص الإبداعية أو الأعمال النقدية . فما أسميه نقداً أدبياً هو نوع من الكتابة أقرب إلى التعبير عن فكر الكاتب وذوقه ؛ أي أنه نوع من الإبداع . ولا أعني بهذا ما يسمى « النقد الانطباعي » دون غيره ؛ فالتقد الأدبي - كما أراه - يمكن أن يكون موضوعياً ومهجياً ويظل مع ذلك « إبداعاً » ؛ لأنه أكثر حرية من الدراسات الأكاديمية . إن هذه الدراسات تتطلب فهماً جيداً للنصوص ، أو تصوراً واضحاً وشاملاً - بقدر الإمكان - لقضايا الأدب وتاريخه ؛ ولكن هذا الفهم الجيد لا يبعد إبداعاً ؛ لأنه لا يؤدي إلى بناء فكري متكامل له وحدته الذاتية .

وقد شغلتني الدراسات الأكاديمية وأنا في العشرينيات من عمري ، فانهيت من رسالة الماجستير ، وكان موضوعها « وصف القرآن ليوم الحساب » (سنة ١٩٤٧) ، ومن رسالة الدكتوراه (سنة ١٩٥٢) وكان موضوعها « كتاب الشعر الأرسطي وتأثيره في الثقافة العربية » . ولم أكتب في هذه الأثناء - على ما أذكر - سوى مقالة نقدية واحدة كان عنوانها « اكتشاف الأدب الروسي » . ثم كان نشاط « البرنامج الثاني » في الإذاعة ، وإعزام الصحافة اليومية بالنقد الأدبي في أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات حافظاً لأزيد من الكتابات النقدية .

أما للمجلات المتخصصة أو شبه المتخصصة في الأدب فقد سمحت بنوع من الكتابة أعده وسطاً بين الدراسة الأكاديمية والنقد الإبداعي ؛ وقد مارسته بصورة مستمرة ، كما حاولت أن أميل ببعض الموضوعات التي قمت بتدريسها في الجامعة - أو أتوسع فيها - نحو النقد الإبداعي ؛ لأن - مع اعترافي بالفارق بين هذين النوعين من الكتابة - أعتقد أن الجمع بينهما أنفع للدارس الأكاديمي وللمتقطف العادي على السواء .

● وقد سبق هذا كله - بالطبع - محاولات إبداعية . وإذا تفاضلتنا عن قرزمة الصيا فقد كنت أكتب القصة القصيرة بصورة شبه منتظمة منذ أوائل العشرينيات من سني وبعض هذه القصص دخل في مجموعتي القصصية الأولى « ميلاد جليد » . . . وعمل ملئ أكثر من ثلاثين عاماً كنت أعاد كتابة القصة القصيرة على فترات ، بحسب التهيؤ النفسي وموائمة الظروف . وسين أقول « أكتب » فأنا أعني الكتابة الفعلية أو « الإخراج » ، باصطلاح كروتشي ؛ لأن الكتابة البطانية ، بمعنى وجود فكرة القصة ممتشة داخل النفس ، حالة لم تنقطع قط ، ولكن معها أيضاً أفكار مسرحيات وروايات إلخ . والشعر كذلك ، ولكن لا أنظمه إلا على فترات متباعدة .

وأنا أعد هذه الممارسات شيئاً مهماً جداً في حياتي ، بصرف النظر عن حدودها على عمل النقدي . إنني أنصوّر وجودي بدمرغ غداة مرعباً . أما إذا أردت تعبيراً أقل ذاتية عن علاقتي بكتابتني النقدية فسي أقول بأنها تكمله وإثراء من حيث إن جميعها يسعى إلى بناء عالم أفضل من خلال التأمل الباطني .

● إنني أنصوّر الأدب والفن بعلامة تعبيراً عن نزوع الإنسان نحو الكمال المطلق . ولكن قوة هذا النزوع وصفته بإثبات من شدة ارتباطه بالواقع . ومن هنا لا يمكن فهم الأدب ولا تقدير قيمته بمعزل عن الظروف الشخصية والاجتماعية المحيطة به ؛ ولكن الاكتفاء بإرجاعه إلى هذه الظروف يبخسه ويبتله ، كما أن النظر إلى شكله فقط يحمله إلى عبث (ولا يناسب إلا أدب العبث) ، أما جوهره فهو سيطرة الشكل على الواقع المضطرب المهوش حتى يجعل له معنى ودلالة على أشواق النفس الخالدة . ومن هنا يبدو قريباً من التصوف من ناحية ، ومن الميتافيزيقا من ناحية أخرى .

ووظيفة النقد هي أن يصف رحلة العمل الأدبي من أرض الواقع إلى عالم المطلق أو الخيال .

● لا مجال هنا لسرد أساءة النقد العرب أو غير العرب ، الفقهاء أو المحدثين أو للمعاصرين ، الذين أفادني كتابهم أو تعليمهم المباشر في فهم الأدب ومعانيه . ولكني أذكر كاتباً واحداً أعجبت به منذ مطلع شبلي ، وترجت بعض أعماله ، وألفت كتاباً عنه ، وهو لا يعد من النقد ، ولكن فكره النقدي يتخلل كثيراً من كتاباته ، ويتصل بفلسفته العلمية ، وإبداعه الشعري والقصصي ، وأحسب أنه أضاع لي طريقى ، في الأدب وفي الحياة معاً ، أكثر من غيره ، وهو شاعر الهند طافور .

● النقد عندى فرع عن القراءة ، فلنا لا أنقد إلا عملاً عاشته وشعرت أنى نقدت إلى باطنه . وعندى فى ذلك هي الأدوات التي استغنتها من علم الأسلوب ومن تاريخ الأدب ، وفوق ذلك : من البصيرة - غير المحددة بقوانين - التي استغنتها من قراءاتى في مختلف العلوم الإنسانية . وغالباً ما أشعر أثناء الكتابة عن عمل أدبي ما أنى أكتشفه من جديد .

وربما كان تحمسي لهذا النوع من النقد - في ضوء تجربتي الشخصية - هو الذي يجعلنى أخذ على معظم النقد الذى ينشر في المجلات الأدبية العربية في هذه الأيام أنه نقد تكتيكي ، مبرمج ، لا يجعل طابع المعاناة الفكرية أو النفسية ، ويكاد يخلو من أى إبداع . وربما كان انحصار النقد في دائرة المجلات الأدبية المتخصصة ، وإبتعاده عن الصحف السيارة - أو على الأصح نفيه منها - مشجعاً على هذه الكهنوتية النقدية ، التي أصبحت ظاهرة ملحوظة في الوقت الحاضر .

● إننى أحاول الآن أن أصنع خلاصة دراسات وتجاربى في النقد وحوله ، في مشروع نظري وأحد مترابط الأجزاء ، يتناول طبيعة العمل الأدبي ، وطبيعة العملية النقدية ، وخصائص لغة الأدب ، وعلاقة الأدب بالإبداع الحضارى . ولئى مطمئنان من وراء هذا المشروع : أن أبين حاجة الحياة إلى الأدب ، حتى يستعيد الأدب المكانة التي كانت له في حياة الأمة العربية على مدى التاريخ ، وأن أبين فى علوم الأدب الأساسية : نظرية الأدب ، وعلم الأسلوب ، وتاريخ الأدب ، حياة جديدة من خلال ربطها بالعلوم الإنسانية من ناحية ، وبالأنثروبولوجيا الأدبية الكبرى من ناحية ثانية . وقد أنجزت كتابين من هذا المشروع : « حائرة الإبداع » ، وقد عالجت فيه نظرية الأدب ونظرية النقد ، و « اللغة والإبداع » ، وقد جعلت له عنواناً ثانوياً : « مبادئ علم الأسلوب العربى » ، ويقع الكتاب الثالث والآخر ، وسيكون عنوانه « الإبداع والحضارة » ، وهو مدخل جديد لما اصطلاح على تسميته بتاريخ الأدب ، يحاول أن يبين دور الأدب في بناء الحضارة ، بدلاً من الاكتفاء بتعبيره عن مختلف جوانب الحضارة ، كما هي عادة مؤرخى الأدب .

شكري حيا





- ١ - بدأ اشتغالي بالشئ الأدبي عام ١٩٥٥ ، فقرر عودى إلى إنجلترا كتبت مقالات في مجلة روبرتس ، وفى الصفحة الأدبية جريدة المساء (١٩٥٦ - ٥٩) ، وهى الصفحة التى كتبت أشرف عليها . كذلك ظهرت مقالات نقدية لى فى مجلة « المجلة » التى كانت تصدر عن وزارة الثقافة ، وهى رأت تحريرها لمدة عامين ، ابتداء من ١٩٥٩ .
- ٢ - منذ البداية حتى الآن خصصت للنقد كل جهدى ، ولم أسأل الكتابة الإبداعية ليقضى من أن النقد هو موهبى الأولى ، والأكثر نصحا .
- ٣ - نعم . وهذا البناء يرى فى العمل الأدبي نتاجا لتفاعل الفنان مع مجتمعه وزمانه والأزمة الغابرة ، كما يراه حصيلة لما تقلم إنتاجه من أعمال أدبية ، الآن وفى الماضى .
وعلى هذا يكون حكمى على العمل الأدبي محاولة لتبيين قدرة الكاتب على الإنجاز على هذه المحاور كلها أو بعضها .
- وقد دعوت دائما إلى أن يكون الاقتراب من العمل الأدبي من داخل العمل بصفة رئيسية ، وبدون أفكار مسبقة ، يسمى النقد للبحث عن تجسيد لما داخل العما الذى يتأمله . هذا ، مع عدم إهمال المؤثرات الخارجية على الفنان وعمله . وقد كان هذا تناول فضل تمكين من التفرقة بين العمل الأدبي ومحتواه الفكرى ، فقلت دائما إن العمل الأدبي ينبى أن يكون أدبا بالفعل ، فإن لم يكن أدبا فلن يضعه أن يحتوى على أروع الأفكار وأصعبها وأكثرها تقدما .
- وقد استطعت من خلال هذه النظرة كذلك أن أخلص من الشكالية الشريفة : بين أو يسار فى الأدب ، فرجحت دائما بالعمل الأدبي الإنسان النظرة ، القادر على التحليق بالبلغ التعبير مهما كانت آراء الكاتب المملنة أو المعبر عنها داخل العمل . فسامر ونقاد مثل ت. س. إليوت ، قد عدته فنانا عظيما ونقادا عظيما برغم أن أفكاره السياسية والاقتصادية والدينية عما لا أرضى عنه . كذلك شجبت أعمالا هادقة ، تنبى آراء وأفكارا أدبيين بها - أنا شخصيا - ولكنها تأخذ شكلا أدبيا ضعيفا ، أو مهلهلا أو غير مقنع .
وعصبة هذا الكلام أن الأصب ينبى أن يكون فنا أولا ، ثم ماشاء بعد ذلك .
- ٤ - نعم ولكن إلى حد محدود . قرأت ليخاتيل نعيمة ومارون عبود وعمد مندور ولويس عوض وهؤلاء لطف حسين وعبد الرحمن شكرى ، ولكن تأثرى هؤلاء كان محدودا . أما النقاد الغربيون فقد تأثرت بكتابات ت. س. إليوت تأثرا واضحا ، وكتابات إدموند ويلسون ، الناقد الأمريكى ، ويكل من كوليريدج ووروزورت وكيتس وبرايدن بدرجات متفاوتة .
- ٥ - وردت الإجابة عن هذا السؤال فى غضون الإجابة عن السؤال الثالث .
- ٦ - بالرواية والمسرحية ، وذلك مطاوعة لجلوى الشخصية أولا ، فقد بدأ اهتمامى بتدوين الترمين منذ السنوات الأولى لدراسى الثانوية ، حتى إننى ترجمت مسرحية بأكملها من الإنجليزية حين كنت فى أزل بعد فى السنة الثالثة الثانوية ، وكانت أحد الأعمال المقررة علينا فى دروس اللغة الإنجليزية .

وإلى جانب هذا فقد كان اعتقادي دائماً أن فنون القصة (الرواية والمسرح) هي أقدم الأنواع الأدبية على التعبير عن الناس ، أفراداً وجماعات ، وطبقات وحقا معاصرة أو تاريخية ، وذلك بحكم الأثر الشديد الذي يملكه فن المسرح على الناس ، من حيث إنه يقوم على التجسيد المعتمد على أشخاص من لحم ودم ، يمثلون قصصاً إنسانية يحضر من أناس قدموا ليروهم . هنا يحدث التحام البشر بالبشر التحاماً مؤثراً .

أما الرواية فإن قدراتها الكبيرة على تصوير جماعات وأجيال وحقب واضحة وفعالة . ويزيد من أثر الرواية أن المرء يقرأها وهو في خصوصية بيته ، يقرأها وقد خلا بنفسه ، وتخلأ بفن الرواية .

٧ - الواقع التقني على الساحة العربية واقع متدنٍ إلى حد كبير . التقاد للزوملون يتناقصون ولا يولد غيرهم بأعداد كافية وستويات مماثلة ، أو حتى مقاربة . وعملية النقد مازالت مضطربة ، لا تلقى الجزاء الكافي ، المنوي والملقى . وأحياناً تحرم الدراسات النقدية من مجرد الظهور لقلة الناشر وقلة المال ، ولأن النظرية العتيقة التي ترى في النقد عملاً ثانوياً - إذا قيس بالإبداع - لا تزال قائمة وفاعلة . في الوقت ذاته تفتح الصحف والمجلات صفحاتها وأعمدتها لأدعياء النقد ، وجهالاته . وقد تضاعف الأثر التدميري لمؤلاء في زماننا نتيجة لانتشارهم في أجهزة البث الجماهيرية : الإذاعتين للمسموعة والمرئية ، والصحف .

٨ - منذ سنوات وأنا أحاول أن أخرج للناس كتاباً بعنوان : « الرواية في الوطن العربي » متحول بين وبين الإنجاز أسباب كثيرة ، أهمها أن الإنتاج العربي في هذا الحقل - وفي غيره - يتم في جزر متوزلة ، لا يلمس سكان جزيرة منها ما يفعله سكان جزيرة أخرى ، مهما كان قرب إحداها إلى الأخرى .

على المرء



لطيفة الزيات

١ - مارست النقد الأدبي على الأعمال الإبداعية المصرية والعربية بداية من الستينيات . وكنت قبل هذه البداية في دراية لا بأس بها بنظريات النقد الأدبي قديمها وحديثها ، انتهاه بملrose النقد الجديد الأمريكية ، وعلى دراية لا بأس بها بمتاح هذه المدرسة الأخيرة في التحليل النقدي ، وذلك بحكم مؤلفي بوصفي مدرسا للنقد الأدبي ، النظري والتطبيقي ، في قسم اللغة الإنجليزية وأدائها في كلية البنات بجامعة عين شمس أولا ، وبحكم اهتمامي الخاصة ثانيا ، كما انشغلت في الحقيقة ذاتها ، التي بدلت فيها الميولسة بإعداد أبحاث في النقد الإنجليزي والأمريكي باللغة الإنجليزية ، كان منها « المقارنة كمصير بناء العمل الفني » ، « ومينجواي كنانة » ، « وكلاسيكية ت - هوم »^(١) ، كما ترجمت في الحقيقة ذاتها « مقالات في النقد » للكاتب الإنجليزي ت.د. من. إليوت ؛ أي أن اهتمامي بالنقد الأدبي النظري منه والتطبيقي بدأ قبل ممارسته في مجال الأعمال الإبداعية العربية بوقت طويل .

وكان للبرنامج الثاني في الإذاعة فضل اجتذاب إلى هذه الممارسة في أكثر من برنامج ، ومنها برنامج « مع النقد » ، و « كتابات جديدة » وغيرها من البرامج . ويؤسفني أن هذا النشاط النقدي المنتظم ، الذي استمر طيلة الستينيات وأوائل السبعينيات لم يسجل بطريقة تتيح له النشر . وعلى كل فقد ساعدني على تعرف النتائج العريى الفني قديمه وحديثه ، ولذا فقد قدر على التلوق ، وأغنى أدوات النقدية .

٢ - يربط اهتمامي بالنقد الأدبي والكتابة الإبداعية ارتباطا عضويا . وفي اعتقادي أن جزءا كبيرا من العملية الإبداعية هو عمل نقدي إلى جانب العمل الوجداني ، كما أن التنبؤ بأن كذا عملا عقلانيا بحتا ، ينطوي على مرحلة وجدانية أساسية وأولية ، وهي مرحلة التلوق .

ويمكن القول إنني بدأت بالنقد قبل الإبداع ، وأن عملية التمهيد التي أفضت إلى عمل الإبداع الأول وهو رواية « الباب المفتوح » (١٩٦٠) ، كانت عملية نقدية . وقبل أن أبدأ كتابة هذه الرواية كنت على معرفة بروائع الأدب الغربي والعربي ، وكنت قد عكفت مدة على دراسة تقنيات بعض هذه الروائع دراسة نقدية مطولة ، وألفت من الإنجازات التحليلية لمدرسة النقد الجديد الأمريكية في هذه الدراسة . كذلك كان في وصفي وأنا أكتب « الباب المفتوح » مفهوم الشكل كما أرساه كينيث بيرك ، وقد أدت من هذا المفهوم كثيرا في كتابة الرواية . وكنت أعي أيضا أنني أقدم الجديد في الرواية العربية في ذلك الحين من حيث إنني استعملت أسلوب السرد التقليدي ، وبنيت الرواية على مجموعة مترابطة من اللحظات الدرامية ذات الدلالة متناثرة بالانطباعيين . وكل هذه عمليات نقدية استلزمها الإبداع والتدرجت في إطاره .

وقد كان لهذا الوعي النقدي المبكر ولتصاعده فيما بعد طيلة اشتغالي أستاذًا للنقد الأدبي مزاياه وعيوبه ؛ فقد أفادت كثيرا في كتابة كل من « الباب المفتوح » (١٩٦٠) و « الشيخوخة وقصص أخرى » (١٩٨٦) ، ولكنه في الوقت ذاته أعاق كثيرا من الانطلاق الإبداعي ؛ إذ تمت حاسي النقدية على حساب حاسي الإبداعية ، وعقد الأمر بصورة أحد التزامي السليسي ، الذي أمل على دائما على المستوى الإبداعي الاختيار بين أن أبث إلى القارئ برسالة أمل أو أن التزم الصمت . وليس هنا مجال الحديث عن هذا العامل الأخير الذي دعاني في بعض الأحيان إلى التزم

(١) صدرت كل إحدى المكتوبة بالإنجليزية من دار الأتجلو المصرية ، وتركزت حول الرواية والنقد الأمريكي والإنجليزي المعاصر .

الصلمت إبداعيا . ولتعد إلى غو الحاسة النقدية على حسب الحاسة الإبداعية وأثرها في إعاقته الإبداع . ففي ظل تنامي الحاسة النقدية لا يستطيع الإنسان أن يطلق على سجيته في تلقائية ، متمتا بحق الكاتب الإبداعي في التجربة والخطأ ، ويحق الكاتب الإبداعي في الانزلاق إلى القصور أو عدم اكتمال الفن . والنتيجة بالنسبة إلى هي كالتالي : توافر أعمال فنية متكاملة لم أحاول نشرها لأن لا أرضى عنها نقديا ، وتوقف أعمال ورائية أخرى دون اكتمال ، يجاور فيها كل فصل إبداعى فصلا في نقد الفصل الإبداعى ا وكم تمنيت وأتمنى أن أغمض عيني قليلا ، وأن أنطلق ، ولكن عيني الناقدتين لا تنفوان أبدا .

هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن ممارسة الكتابة الإبداعية تجعلني على دراية لا بأس بها بآليات الإبداع الروائي والمسرحة وتقنياته . وهذه الدراية في اعتقادي دعامة رئيسية من دعلمات النقد الأدبي التطبيقي ؛ وهي التي تمكن الناقد من تناول العمل الفني بما هو عمل فني في المقام الأول . ولا يعني هذا بحال مطالبة كل ناقد بممارسة الإبداع ، أو تعليق أهميته بوصفه نقلا على هذه الممارسة .

٣ - لا أصدرني نقدي عن بناء نظري متكامل ، ولكني أصدر عن بعض الأسس النظرية التي تتسم في مجملها بالمعمومية . فالأدب والفن بمثابة هو في اعتقادي ظاهرة اجتماعية متغيرة بتغيرات المكان والزمان . وهو كذلك ظاهرة تاريخية من الطراز الأول ترتبط شكلا وأسلوبا بكلتيها الاجتماعية التاريخية ، أو بالواقع الذي تنبع منه ، وتندخل في جدل مع هذا الواقع وهي تعيد صياغته . وإذا ما تجاوز العمل الفني زمانه ومكانه فهو يتجاوز لأنه لا يكتفى بالتحلق حول سطح الظاهرة ، وإنما يتجاوز هذا السطح إلى الجوهر ، متوصلا إلى ما هو جوهرى وأساسى بالنسبة للإنسان . والفن - بحكم فريد - ينتم باستقلالية عن الواقع ، وعن بقية ألوان النشاط الإنساني . ولكن هذه الاستقلالية عن الواقع ليست بالاستقلالية المطلقة ؛ فالفن ينبع من الواقع ويصطب فيه . وهو من حيث يتفرد بخصوصيته عن بقية ألوان النشاط الإنساني ، ومن حيث يتغلغل في عاله الخاص والمفرد ، لا يتغلغل ليتأني عن هذا الواقع بل لكي يستثير بكيته المخلفة هذا الواقع استثارة دالة وموحية .

والنقد التطبيقي - في اعتقادي - هو كذلك نشاط اجتماعي تاريخي ، شأنه شأن النقد النظري . وهو يستهدف التوصل إلى لفني العام للعمل الفني بمنطق الفن ذاته ، أي بتحليل العمل إلى جزئيات ، وتبيان العلاقة بين هذه الجزئيات . والناقد معنى أساسا بتقنيات العمل الفني ، ولكن من حيث تسهم هذه التقنيات في إبراز لفني العام لهذا العمل الفني . وكل عمل فني يقول قولته الدالة بطريقته المفردة . والناقد معنى بجاليات العمل الفريد أولا ؛ وهو معنى - ثانيا - ببيان طبيعة ما يقرب من خلال تحليل كلية العمل الفني بما هو عمل مفرد .

٤ - أو بداية أن أقرر أن رؤية الإنسان للحقيقة وللواقع وللتاريخ وحركته تشكل منظوره الأساسي الذي يطبع إنتاجه بطابعه ، نقدا كان لم إبداعا ، أيأ كانت المصادر التي يتأثر بها ؛ فهذا المنظور هو الذي يشكل عامل الاختيار فيما يأخذ الإنسان عن ناقد ما وما لا يأخذ . وقد تشكل منظوري للحية وروايتي للتاريخ وحركته ، وللغوى الاجتماعية المؤدية إلى التطور التاريخي أو المتناهضة لهذا التطور ، في حقبة مبكرة من حياتي . وهو منظور يستمد أسسه الرئيسية من الاشتراكية العلمية . ويقدر ما أفاد المعادون للاركسية من إنجازات الماركسية ، وطوعوا بعض آلياتها لخدمة أغراضهم ، حاولت أنا ، ودون إدخال بمنظوري العام ، الاستفادة من إنجازات النقد الحديث ، سواء من هذا المسكر أو ذاك . واستطيع بعد هذا التحفظ أن أعرض إلى المصادر التي تأثرت بها بوصفي نقلا .

في مرحلة الشباب قرأت - وما زلت أقرأ - لكل النقد العرب المحدثين ، وتعلمت - ومازلت أتعلم منهم - الكثير الذي أكسبني قدرة على رؤية أعمق لهذا العمل الفني أو ذاك ، وساعدني على رؤية الإنتاج الإبداعى العربى في كليته . ويصفق هذا على أغلب النقد في الغرب ، قديمهم وحديثهم . ويصعب بعد ذلك التحديد ؛ ولكن لعني إذا انطلقت من طبيعة النقد الذي أكتبه سهل تحديد التأثير . إنني أتبع في نقدي التحليل أولا ، لأصل إلى لفني العام للعمل الفني ثانيا . وقد رفضت المنطلقات النظرية للمدرسة الأمريكية الحديثة عن تفرد العمل الفني المطلق وقداسته وما إلى ذلك ، ولكني تعلمت تحليل النص من هذه المدرسة . ومن كينيث بيرك تعلمت أكثر من التحليل ؛ لأن منظوره العام للحقيقة ليس مخالفا ، وإن لم يكن مطابقا ، لنظوري . ومن كلت بيركس أخذت المنهج التحليل للنص دون ما عداه ؛ أي أن تأثيره قد ساعدني على اتخاذ الخطوة الأولى نحو تحليل النص إلى جزئيات ، وتبين العلاقة بين هذه الجزئيات . وتعلمت كيف أتوصل إلى لفني العام للعمل ، أو بمعنى آخر إلى منظور الكاتب ، من الناقد الماركسي كوكاش ، كما أنني أدركت له بعض مفهومات النظرية عن طبيعة الأدب وأهميته وما إلى ذلك . وفي كتاب صدر لي أخيرا بعنوان « صور المرأة العربية » في الروايات والنصوص العربى (دار الثقافة ١٩٨٩) تأثرت في علاج صورة

للمرة لدخل العمل الفني بعض التأثير بالتقنين : الفرنسي مائيرى ، والإنجليزي إيجلتون ، من حيث أضاف هذاان التقادبان أبعادا جديدة إلى مفهومى للمعنى العام ، وللدلالة الإيديولوجية التى يطررها العمل إن سلبا أو إيجابا . واعتقد أننى استوعبت هذا التأثير المتعدد الاتجاهات ، حيث يمثل كل اتجاه تيارا منفصلا عن التيار الآخر ، والمتعدد الاتجاهات كذلك فى إطار التيار الواحد ، استيعابيا كاملا بحيث اتصهرت المؤثرات جميعها فى رؤية خاصة وشخصية هى رؤيتى النقدية الخاصة بى ، التى تعتمد اعتمادا كبيرا على منظورى للحقيقة فى ظل حركة الترويج ، وعلى قدرة على التلوق تمت على مر الأيام ، وعلى معرفة بالآليات الكتابية وتقنياتها .

٥ - تحليل العمل الفني وتبيان العلاقات بين جزئياته وكتيبه هو مدخل إلى العملية النقدية . وهنا تساعدنى درائى بالآليات الكتابية ، وبخاصة الرواية ، والقصة القصيرة والمسرح . وتعتمد هذه العملية على قراءتين للعمل الفني على الأقل : فى القراءة الأولى أسلم نفسى للعمل ، مستعجلة أى حس نقدي واعي ؛ أى أننى أجري قراءة للنص بوصفى قراءة متلوقه للأدب ، ومدروية على هذا التلوق . وعادة ما أخرج من هذه القراءة بانطباعات تختلف من عمل إلى آخر ؛ فقد أخرج بالشعور باكتيال للتمة ، أو بالشعور بأن شيئا ما خطأ أو لم يكتمل ، يحول بين شعور للتمة والاكتيال . وفى المرحلة الثانية أقتن انطباعات ، مطبقة للنمىج التحليل على العمل الفني ، وتستبى للعلاقات التى تجمع الجزئيات فى كلية فنية . ويتضمن هذا أخذ تقنيات العمل فى الحسبان ، وعلى العمل إلى جزئياته ، وإعادة تركيبها مرة أخرى . وفى أثناء هذه العملية ، التى تبدو تقنية بحث ، يتبلور للمنى العام للعمل الفني ؛ لأن المضمون لا ينصح عن نفسه أبدا فى العمل الفني إلا وقد اتخذ شكلا ؛ والشكل بهذا للمنى هو المضمون . وقد تتوقف العملية النقدية عند هذا الحد فى قراءة نقدية ما ، تستهدف تقريب عمل فنى ما إلى القارىء وبمساعده من تجاوزه ، وقد تتجاوز هذا الحد ، مصدرة أحكاما نقدية على عالم كاتب من الكتاب ، ومنظوره للحقيقة ورؤيته لحركة التاريخ ، وموضع من السلطة ، ومن تطور مجتمعه أو ثباته . وفى كل الحالات يبقى التحليل المسبق للأعمال الفنية موضع النقد هو الحد الأدنى لاستعامة العملية النقدية ؛ لأن هذا التحليل للعمل الفني هو المقدمة الضرورية للتوصل إلى للمنى العام ، وتبين العلاقة بين هذا للمنى والواقع ، وتحديد الفكرة الإيديولوجية التى ينطوى عليها الخطاب ، وتبيان مغزاها فى علاقتها بالواقع . وفى كتاب لى تحت الطبع بعنوان " نجيب محفوظ : الصورة والمثال " (كتاب الأهالى) أبود قراه فى السابعة لبعض روايات نجيب محفوظ وأجاوزها إلى بحث منظور الكاتب المثالى ، وبمايته ، وانمكسات هذا المنظور على الشخصية الروائية عنده ، ومفهوم التغير والزمان وما إلى ذلك . ويبقى الدور النقدي للقراءات الأولى ، سواء ما نشر منها وما لم ينشر ، الأساس الذى لا يمكن بدونه إلقاء نظرة أوسع وأشمل لعالم نجيب محفوظ فى كليته . ولا يتأتى للتائد أن يتطرق إلى مثل هذه الكليات إلا إذا كان على معرفة كافية بالكاتب الذى يعرض له .

٦ - يتلحن معظم عمل النقدي بالقصص الطويل والقصير ، ويتطرق أحيانا إلى المسرح . واعتقد أننى أدليت فى معرض الحديث بالأسباب ، وفى مقدمتها المعرفة بكلية الإنتاج القصصى والمسرحى ، والدراية بالآليات الكتابية فى هذه الفنون . والنمىج الذى أتبعه يمكن أن يطبق على الشعر بنجاح ، ولكنى أثرت الامتناع عن نقد الشعر العربى ، لعدم إلمامى بالمعرض ؛ وهو إلمام لازم لكل من يعرض للشعر بالنقد .

٧ - لا أنوى الإجابة عن السؤال إجابة مستفيضة هو قطعيا يستحقها . وسأكتفى بالإشارة إلى نقطة واحدة تزورنى بوضعى متفك عرية . فى الساحة العربية الآن هناك الاتجاهات النقدية التقليدية ؛ وهى مازالت اجتهادات مفرودة من جانب قاعدة عريضة من القراء ؛ وقد أدت دورها فى إثارة الاهتمام بالأعمال الأدبية ، ومازالت تؤدبه . وجبنا إلى جنب مع هذه الاتجاهات النقدية التقليدية نجد الآن فى الساحة العربية اجتهادات نقدية متقدمة للعالمية ، ومتطابرة ومطلحة . وهذه الاتجاهات الجديدة ، سواء منها ما يصدر عن اليمين أو عن اليسار ، تطمح إلى مستوى العلم ، وتبتهج بالحاح إلى القارىء المتخصص شديد التخصص ، وتستغلخ تماما على القارىء غير المتخصص ، وأحيانا على بعض المتخصصين . ويقدر ما تفصيق دائرة الأدب وتنقلق تفصيق دائرة النقد وتغلخ . وهذه مسألة ينبغى علينا أن نطرحها للنقاش بنية التوصل إلى خرج ؛ فما من ناقد يسعى عامدا إلى الغموض والإيهام والاعتراب عن القاعدة العريضة من قراء الأدب والنقد الأدي . ولكن ما إن يبدأ الناقد فى عمله ملتزما بالمعاصرة والجدلية الكافية حتى يتزلزل إلى جانب من هذا الاعتراب يختلف مداه من ناقد إلى آخر ، وقد تستحيل كتابته النقدية علما لا بملك مقاديريه إلا قليل من المدرسين له .

وكلى اغترب النقد الأدي وانتقل تضاملت قدرته على أن يصبح فكرا حيا له تأثيره الواسع فى القاعدة العريضة من

الكتاب والقراء . وربما شكلت المحاولات التقنية للجمع ما بين التراث والمعاصرة مخرجا ملاحيا ، يقول بيتنا وبين الدخول في الطريق المسدود للتخصص ، أو المزيد من التخصص حتى لا يكون لكل ناقد طلاسمة التي لا يملك حلها إلا مجموعة محدودة للغاية من القراء .

٨- ليس لدى بحكم السن مشروعات تقنية طموح ، ولو كان لدى متسع من الوقت لمكنت على دراسة للوروث التقني العربي . وكل ما أطمح إليه الآن هو أن أكمل ما بدأت فيه فعلا ولم يكتمل ، وأن أخرج إلى حيز النشر ما استكمته ولم ينشر . إنني أعكف الآن على إعداد كتاب للنشر ، هو ترجمة لبعض المقاطع من ماركس وإنجلز ، مع مقدمة نظرية طويلة عن « التنميط والجمالي في كلاسيكيات الماركسية » .

رؤيا



□ □ بين النقد والإبداع

يسألونى كثيراً : هل طُفَّت موجة النقد على موجة الإبداع هناك ؟ وأقول : لم يحدث هذا حسن الحظ ، ربما انقطعت عن كتابة الشعر فترات في حياتي ، ولكنى لم أتصرف عنه انصرافاً كاملاً ، بل كثيراً ما تزور ملائكة الإلهام إذا صح أن نسميها كذلك ، ففترض نفسها فرضاً .. ويحدث هذا في كثير من مراحل حياتي .

ومضى أن أشير هنا إلى بعض الحقائق للهمة ؛ أبرزها أن الموهبتين : النقد والإبداع ، لا انفصال بينهما في الحقيقة . ولم يعد هناك عمل للتمييز بين العمل النقدي والعمل الإبداعي الفني . والمعروف أن العمل الإبداعي قد أصبح اليوم عملاً نقدياً أكثر مما كان في أي وقت مضى ، كما أصبح الكتاب والشعراء يشعرون بالحاجة إلى تقديم النظريات عن فنيهم والدفاع عن كتاباتهم وشرحها أكثر مما كانوا يفعلون في الماضي .

ونحن نعلم أن مطلب المحلل الناقد لدى الكتاب العظام في هذا العصر قد تحوّلت حدود كتاباتهم الخاصة ، وطلبت لتسمح لكتاباتهم معاصريهم ، بل لتسع للتجربة الفنية كلها .

ولا يميز هنا أن ننسى أن عملية التأمّل والنظر والفحص والتلقّي وإطالة التفكير في الآثار الفنية ، وطول المباشرة والمصاحبة لها ، هي من أهم صفات الناقد والمبدع على السواء ؛ وعليها تتوقف قيمة العمل الفني وقيمة العمل النقدي ، وبها تتقدم العمليتان وتزدهران .

وكل كاتب هو ناقد بالضرورة ، كما أنه من الممكن أن نقول بأن أكبر الكتاب هم أصحاب أعين قدرة وأشملها على النقد .

ولعل هذه الظاهرة اليوم أن تكون أوضح مما كانت في أي وقت مضى ؛ فلم يحدث من قبل أن كان هناك حرص من جانب الفنانين على شرح إنتاجهم وتفسيره تفسيراً نقدياً كالحرص الذي نشهده اليوم .

هذا من جانب ؛ ومن جانب آخر فهي النقد الحديث ، وعلم الجبال الحديث كذلك ، على التمييز بين المبدع والناقد . ونحن لا ننسى التمييزات المدّعاة في ساحة الفن ، التي أشار إليها كروتشه ؛ في كتابه علم الجبال ، وفي المجمل في فلسفة الفن ، وبجمل هذه التمييزات التي انتشرت في ساحة الفن والنقد على السواء خمسة تمييزات : وهي التمييز بين المضمون والصورة ، والتمييز بين الجنس والتعبير ، أي بين التجربة الشعورية وترجمتها إلى لغة أو ألفاظ ؛ فليس بين الاثنين تمييز . والتمييز الثالث هو التمييز بين التصوير والجبال ، أي بين اللغة العبارية واللغة المزخرفة ؛ فليست هناك لغتان للشعر ، وإنما هي لغة واحدة ، سواء أجات مزخرفة أم عارية . والتمييز الرابع هو التمييز بين الفنون المختلفة ؛ فالقصيدة ، من حيث هي فن يتساوى مع الرقصة أو اللوحة الفنية ، ينبغي أن نحافظ على القيم العامة للفن .

أما التمييز الأخير عند كروتشه فهو التمييز بين المبدع والناقد ؛ فليس بين الاثنين تمييز على الإطلاق ؛ ففى قلب كل مبدع ناقد ؛ وفى قلب كل ناقد مبدع .

وربما كان للصدور من السؤال المطروح أن العمل الأكاديمي والانشغال بالدراسات والبحوث العلمية داخل الجامعة قد يكون عائقاً يعوق الشاعر إذا كان من المشتغلين بهذه الدراسات .

قد يحدث هذا عند بعض الشعراء ؛ ولكن الحق أنني كنت دائماً شاعراً وناقداً في الوقت ذاته . ربما كان إتناجبي الشعرى ليس بهذه الغزارة أو الكثرة التي عليها إتناجبي في النقد ، وربما حدث ذلك بحكم عمل وتخصصي ، ولكني أجد الله أني ما انفصلت عن إبداع الشعر ، بل أستطيع أن أزعم أن شعري في الفترة التي أعقبت من الستين كان من أغزر وأعمق ما كتبت من الشعر في فترات حياتي السابقة .

منهجى في النقد

الحقيقة أن منهجى في النقد هو المنهج الذى يمثل المرحلة القائمة اليوم ، لا في بلادنا وحدها بل في العالم أجمع ؛ لأن النقد الأدبى - كما هو معروف - هو تفسير وتقييم وتوجيه للأدب ؛ وهو في ذلك يعتبر الوجه الآخر للإبداع الفنى بعلمة من حيث إنهما معاً يدلان إلى الغاية نفسها .

ومن هنا كان منهجى في النقد منهجياً يحرص أول ما يحرص على الإحساس بالآثر الفنى بعد معايشته والاتصال به اتصالاً كاملاً ، يمكن أن نسميه كمال الاتصال ، ذلك الذى يتم فيه استغراق يوحى بين الناقد وموضوع نقده ، بحيث يصبح للموضوع ، أى الآثر الفنى ، ذاتاً وصحبه الذات أثرٌ فنياً .

وأرى أن هذه هى الخطوة الأولى ، التى بدونها لا تتم معرفة نقدية على الإطلاق . لا بد أن أنتج جميع نوافذ قلبي ، وأترك للآثر الفنى أن يبتشر إلى داخل نفسي كما يبتشر الضباب بين ثيابا الكائنات .

هذه الرؤية - إذا صح تسميتها كذلك - هى أساس كل فهم وكل حل للآثر الفنى ؛ لأن الرؤية إذا كانت عميقة ونافذة كان فيها الحل ؛ لقرينتك للشئ حلٌ له في الوقت نفسه .

ومن خلال تلك الرؤية تتوهم لك في النص الذى أمامك مواطن مهمة هى مصدر جماله ومصدر فهمه وتفسيره . فإذا ظهرت بهذه الرؤية ، واستندت من العلاقات والمكونات والمعطيات التى يتكلف منها العمل ، انكشفت لك أسرارها وطلاقة ، وآيات الروعة أو علامات الروعة أو الجودة فيه .

عندئذ يسهل عليك أن تضع إصبعك على مواطن يمينها في الآثر الفنى ، وأن تبحث بعد ذلك عن أسباب بلوغها هذه الدرجة أو تلك من الجودة والروعة .

فإذا استطعت أن تُخرج حُكْمَكَ من حُزْرِ الخصوص إلى حُزْرِ العموم ، استطاع فذلك أن يكون وسيلة مشروعة من وسائل المعرفة ، تصبح لدى الناس كما تصبح لديك . لهم أن تُعَيِّن القيمة ، وأن تمنح أسباباً مقبولة ومعقولة لهذه القيمة وتجديد معناها وأهميتها .

فالمعاصر الشخصى عندنا أمرٌ لا مفر منه في الحكم والفهم ؛ ونعني بالمعاصر الشخصى الذوق ، ولكنه الذوق المُدْرَب والمُكَمَّل ، والفاعل على نقل الحكم من حُزْرِ الخصوص إلى حُزْرِ العموم ، عندما نجعله حكماً منهجياً وموضوعياً ، يستند إلى المنطق ، ويحتكم إلى العقل ، ويعطى أسباباً مقبولة للآخرين ، معتمدة على خصائص من داخل النص الذى بين يدي الناقد .

هنا يمكن للذوق أن يصبح وسيلة مشروعة من المعرفة ، تصبح لدى الآخرين كما تصبح لدى الناقد .

ومن هنا يكون النص أو السياق هو وسيلتنا ومفتاحنا وسبيلنا للفهم والحكم على حد سواء . وهذا معناه أن الآثر الفنى بين يدي الناقد هو الذى يحكم على نفسه بنفسه ؛ أى أن الحكم النهائي لأى عمل فنى هو من داخل الأثر لا من خارجه ؛ ليس ثمة قواعد مفروضة أو مطبقة ؛ فلكل أثر وضعه ، ولكل قصيدة كيائها ، وطلاقتها ، وتوترها ، وصورها الفنية ؛ وعلى الذى تتكلم في النهاية على لسان الناقد الكاشف ، والمحلل ، والمفسر للعلاقات ، والواضع اليد على خصلص بفصلها يكون العمل ناجحاً أو غير ناجح ، جيداً أو رديئاً .

وليس من شك في أن الناقد الناجح وفق منهج كهذا يكون واسع الثقافة ، ملماً بالمدارس الأدبية والفنية ، وبالتطور السريع في مجالات الأدب والفن ، متابعاً نشيطاً لحركة التطور وما تطرحه من تساؤلات ومن قضايا وإشكالات ، وأن يكون في الوقت ذاته عالماً بما علقه التراث العربى والعالمى ، قديمه وحديثه ، ونبهات الفكر والفن هنا وهناك . فالناقد الكبير هو الذى يتبنى في ثقافته إلى هذه الحضارات : تراثه العربى ، والاندلسية العالمة الأخرى . . . ويحاول أن يحقق من هذين درجة عالية من التوازن ، فلا يعتمد مجازة المدارس العالمة أو تقليدها ، أو الخضوع الأعمى لتعاليمها ، بل لا بد أن يكون واعياً ، لا يقطع صلتها بإحدى الحضارتين ، بل يحاول أن يبلغ بها قدراً من التكامل الذى تتطلبه الدراسة العلمية الجادة .



- ١ - بدأ اشتغال بالنقد الأدبي مع بدء اشتغالي بالقراءة للتذوق للأدب منذ العهد الباكر للشباب ؛ فالقراءة للتذوق في حد ذاتها نقد . وكانت تسابق إلى ذهني أحكام أحوال أن أجد لها تعليلاً من خلال إعادة قراءة النص . وكثيراً ما عجزت في هذه السن المبكرة عن إدراك سر إعجابي أو سخطي . ثم بدلت في قراءة كتب النقد الأدبي العربية والمترجمة ، خصوصاً حين بدأت تعلّمي الجملعي ، ففتحت أمامي مغالقي مستهجة ، وبدأت أمارس النقد من خلال رؤية مدروس والتحليلات تقنية متعمدة .
- ٢ - لا أظن أن أحداً من الذين أحبوا الأدب ودرسوه واشتغلوا بالنقد الأدبي لم يبدأ حياته مهدياً بمحاول الكتيبة في غنفل أنواعها . ولعل الشعر أبرز هذه الأنواع الأدبية . وقد كتبت فيه قصائد كثيرة ، نشر بعضها في للمجلات الثقافية التي كانت زاجاً في تلك الأيام ، كمجلة الثقافة ، كذلك كتبت الرواية والقصة القصيرة ، وقد فازت بروايتي (المنصورة) التي كتبها عن حلة لؤس التاسع الصليبية بجائزة المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب منذ أكثر من ربع قرن . وحيناً أوغلت في الدراسة النقدية والبحوث الأدبية الأكاديمية ، التي تعتمد في أساسها على النقد ، أحسست انحسار العناصر الإبداعية في نفسي ، إلا من لحظات وإضاءة من حين إلى حين ، ترتبط بتجارب نفسية خاصة ، بل رأيت نفسي حق في هذه اللحظات الإبداعية في صراع بين شخصين : المبدع والناقد ؛ ولزاد هذا الصراع حدة حين نظرت في أعمال الإبداعية السليبة بين النقاد .
- ٣ - لا شك في أن كل نقد يصدر في نقده عن بنية نظرية في الأدب والتي بعملة ، حتى الذي يقوم نقده على مجرد التفوق الانطباعي . والدعائم التصورية لهذا الأساس تقوم على قدرة النص الأدبي على هز العقل والوجدان بما فيه من إمكانات التكبير ، والقدرة على التعبير ، وإشاعة الجبال التي في نفس القاري ، وإثارة نعمة الدهشة والاستطراف .
- ٤ - تأثرت في النقد العربي القديم بالمراجعين : علي بن عبد العزيز وعبد القاهر . أما تأثري بالأول ففي اتساع رؤيته ، واستخدام المقابلة والاقتصاد في إصدار الأحكام ؛ ولما تأثري بالثاني ففي مزجه بين الأدب والنحو ، واستخدامه علم المعاني استخداماً واسعاً في إدراك ظواهر الجبال التي . وتأثرت في النقد العربي الحديث باستغنى محمد خلف الله أحمد في منهجه النقدي ؛ وفي النقد الغربي تأثرت بكثيرين منهم وتشاورت وهربرت ريد واليوت والزيابيث دور في أفكار نقدية جزئية وليس في التحليلات عامة لكل منهم .
- ٥ - مدخل إلى العملية النقدية هو التلوق الذي على التجربة والممارسة والعلم . ومنها جنحت الاهتمامات النقدية الحديثة إلى (العلمية) وإل (العلمية) فإن التلوق - في رأيي - سيظل مدخلاً أساسياً للعملية النقدية . أما منهجي في تحليل النصوص فهو مزيج من مناهج متعددة ، منها الجليل والنقسي والتاريخي والأسلوبي ، ولوى في الاقتصاد على منهج واحد حبيباً لقيم تقنية كثيرة مؤثرة في تحليل النصوص .
- ٦ - معظم عمل النقدي يتعلق بالشعر ، ويعد الرواية والقصة القصيرة ثم المسرح . ويرجع ترتيب هذه الأجناس الأدبية في أعمال النقدي إلى الظروف الكمية للإبداع في العالم العربي ، وليس إلى ميل شخصي .
- ٧ - الواقع النقدي الآن على الساحة العربية لا يسر أحداً فيما يبدو ؛ فالنقاد الأكاديميون خفضت أصواتهم أو كانت ، وهم يتفكرون الملعونات من كل فجيلة ، والنقاد الصحافيون هم الذين يفتقرون على السطح لحفة الوزن وسرعة

تأثيرهم في محيط واسع من عامة القراء . والتقد نفسه حائر بين اتجاهات مختلفة ، غربية المعوى . ولا بأس في ذلك في حد ذاته ، ولكن المشكلة أن الذين يكتبون هذا التقد في عالمنا العربى لا يفهمون هذه الاتجاهات على وجهها الصحيح ، أو يربطون فرضها بالقوة ، وحجب كل ما عداها من اتجاهات تقليدية . وهذه علامة مرض وليست علامة صحة .

٨ - المشروع التقدى الذى أتمنى أن أنجزه هو إيجاد نظرية عربية حديثة ، لا تستهجن التراث ولا تجور على المعاصرة .

مد مصطفى





(١) الواقع أننى دخلت إلى النقد الأدبى من باب أوسع هو باب الفلسفة ، والفلسفة العلمية أو فلسفة العلوم بوجه خاص . كنت مشغولاً بقضية الضرورة فى العلوم بعملة ، سواء العلوم الطبيعية والدقيقة أو العلوم الإنسانية . هل هناك علاقات ضرورية بين الأشياء وفى الأشياء ؟ وما طبيعة هذه العلاقات الضرورية ؟ وما حدودها ؟ ومما يفرق بين الضرورة فى العلوم الطبيعية والضرورة فى العلوم الإنسانية ؟ والقاتون العلمى هو مظهر من المظاهر المحمّدة لهذه الضرورة ؛ ولهذا انتشلت بمفهوم الضرورة فى الفيزياء فى البداية ، وإن كنت درست هذه الضرورة من زاوية عكسية ، أى فى نقضها الظاهرى ، وهو المصادفة ، التى عدتها فى نهاية دراستى إحدى الوجهات الأساسية للضرورة . وحاولت أن أؤسس مفهوماً للتاريخ والواقع والتطور والواقع والحرية على أساس هذه المصادفة - الضرورية ، كما يتضح ذلك فى الفصل الأخير من كتابى « فلسفة المصادفة » . وكان من المقروض أن انتقل بفرضيتى الإجرائية هذه إلى العلوم الإنسانية فى التاريخ والاجتماع والاقتصاد وعلم الجبال . ولكن ملاسات معينة - ذات طابع سياسى - حالت دون أن أواصل هذه الدراسة بشكل جامعى مستقر . ورغم هذا ظل موضوع العلاقة الضرورية فى التعابير الإنسانية يشغلنى . ولذا أننى فى ذلك الوقت المكرت مقالاً فى مجلة للمتلف [عدد أول أغسطس عام ١٩٩٩] بعنوان « مستقبل الشعر العربى » ، وأنا فى عمرة دراستى الخاصة بالمصادفة ، يبرز فيه هذا الاشتغال للمفهوم بالعلاقة الضرورية . وأسوق هذه الفقرة من هذا المقال المبكر للتليل على ذلك والعمل الشعرى بأكمله له دلالات أربع : دلالة لغوية ، ودلالة موسيقية ، ودلالة بلاغية ، ودلالة فنية . وهذه الدلالة الأخيرة هى فى الواقع الثمرة الحقيقية للتعبير . وتستحق هذه الدلالة الفنية بمقدار تحقق الارتباط الضرورى بين العناصر المكوّنة جميعاً لهذا العمل الشعرى ، من كلمات وجمل ودلالات مختلفة . ويقدر تحقق الضرورة بين هذه العناصر تتحقق الظاهرة الفنية فى العمل الشعرى ، أو - بتعبير آخر - تكمل صياغته . ومعنى هذا أن الصياغة تركيب ذو عناصر بينها علاقة ضرورة . والضرورة هنا ضرورة نسبية ، وليست مطلقة . وذلك راجع إلى إنسانية التعبير . غير أن تلك الضرورة النسبية نفسها هى التى تجعل من كل عمل فنى خلقاً جديداً ، وإضافة حقيقية إلى الحياة ؛ فليس ثمة ضرورة واحدة تصلى على كل عمل فنى ، بل كل عمل فنى يجعل فى داخله مبررات الضرورة فى تركيبه الخاص . ومن هنا تستحق المعجزة الكبرى ؛ معجزة انتقال الحدث الشخصى إلى حدث إنسانى ، والإشكال الجزئى إلى إشكال كل عام ، خلال الصياغة الفنية .

«وهنا أجزاء بالقول بأن كلية الموضوع الفنى وعمومية مادته وشمول مفهومه ، إنما تتحقق بمقدار تحقق الضرورة بين عناصره المكوّنة له ، أى بمقدار الإحكام فى صياغته » .

كان البحث فى الضرورة حاجساً يُلحّ على آنذاك ، وما يزال ؛ وكان البحث فى الضرورة فى الإبداع الأدبى جانباً من جوانب هذا الحاجس الملحّ . وأذكر أننى فى هذه المرحلة كذلك كتبت مقالاً فى « مجلة علم النفس » ، التى كان يشرف عليها الدكتور يوسف مراد ، أشرت فيه متسائلاً حول إمكانية دراسة الشكل الشعرى بالاستماتة « بالدلالة الفضائية » فى الرياضة ، لما تتضمنه الدالة الفضائية الرياضية من ثبات من ناحية ، ومن إمكانية مفتوحة للتغير من ناحية أخرى .

إلا أن البداية الجادة (والرسمية) لاشتغال بالنقد الأدبى تطلت فى البيان الذى أصدرته ، عبد العظيم أنيس وأنا فى عام ١٩٥٤ ، ونشرناه فى جريدة الوفد بعنوان « الألب بين الصياغة والمضمون » . وكان رداً على مقال للدكتور طه

حسين بنونان « الأدب بين الأنفاظ والمعامى » . ولقد أثار هذا البيان وفود عمل حنية من جانب بعض الكتاب ، خصوصا من جانب الأستاذ عيسى عمود المقاد . وقد قام بين طه حسين والمقاد وبيننا جدل ، ولا أقول حوارا ، حول بعض المقاميم الثقافية .

وكان هذا الجدل - فيما أعتقد - إيزانا يبلورة ما أسماه بالدرسة الجبلية في النقد الأدبى العربى . وهى جبلية لا ينسبها إلى هذا الجدل الدلائل ، وإنما إلى منهجها للملئى الجبل .

وفى تقديرى أن ولاء كتاباتى الثقافية فى ذلك الوقت ، وحتى اليوم ، الجنود والركاز والخلفية العلمية السابقة التى أشرت إليها ، وهى البحث عن تحديد معنى الضرورة وحدودها فى التعبير الأدبى ، هذا إلى جانب توجهى الفلسفى الاجتماعى الذى كان قد تبلور وتحدد آنذاك ، والذي يتمثل فى اكتشافى للماركسية منهجا ونظرية أضادت لى إمكانية باهرة للإجابة الفكرية والعملية عن كثير من أسئلة الفكر والواقع الوطنى والاجتماعى . وعندما خرجت إلى الحياة العامة بعد فصل من الجامعة فصلا سياسيا ، بدلت أمارس النقد الأدبى تطبيقيا ، مستندا إلى مطلقى العلمى الأول ، ومنهجى الماركسية .

وكان أول تطبيق نقدى جلد هو دراستى لـ «سرحية» أهل الكهف لتوفيق الحكيم ، التى نشرت فى جريدة الوفد فيما أذكر فى عام ١٩٥٤ ، ثم بعض دراسات نقدية خفيفة فى مجلة روز اليوسف فى عام ١٩٥٥ ، ثم كانت بعد ذلك مقالة نظرية فى مجلة «كتابات معاصرة» فى عام ١٩٥٦ ، ثم مقالة تطبيقية مطولة عن « الشعر العربى المعاصر » ، نشرت فى مجلة الآداب اللبنانية فى عام ١٩٥٦ . وكانت هذه المقالات - فى تقديرى - تدشينا تطبيقيا لحركتنا النقدية الجبلية .

(٢) كنت بالفعل أكتب الشعر بين وقت وآخر ، وأعدته متراكبا مع اهتمامى بالتظهير النقدى . ففى أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات نشرت أشعارا فى مجلة «الفصول» للمصرية ، ومجلة الآداب اللبنانية . واستمرت كتاباتى الشعرية - برغم انقطاع وتوقف بعض السنوات - حتى عام ٧٢-١٩٧٣ . وكان الدكتور مصطفى سوياف قد أخذ من مسودة قصيدته فى توصيلة ليد الرهن الشرقوى مادة لدراسته لعملية الإبداع ، التى نشرت فى كتابه سيكولوجية الإبداع الأدبى . ولقد نشرت فى بداية السبعينيات ديوانين من الشعر ، أولهما فى دار الجمهورية بعنوان «أهنية الإنسان» ، والثانى عن وزارة الثقافة العراقية بعنوان «قرامة جلدان وزنافة» . ولكن أغلب أشعارى لم تنشر بعد . وقد لا انتشرها أبدا . ولقد كتبت فى المعتقل عدة مسرحيات صودرت جميعا ، باستثناء واحدة من أربعة فصول ، نجحت فى إخراجها سرا من المعتقل ، وما تزال خطوطها فى حوزى .

المهم أننى كنت أمارس النقد والإبداع الأدبى فى وقت واحد . ولهذا لم يكن هناك تحول من الإبداع إلى النقد ، بل كانت هناك تغذية متبادلة أحيانا ، وأحيانا أخرى ، أوفى كثير من الأحيان ، كان التظهير النقدى والفلسفى والمهم السياسى والاجتماعى ينتقل عن تلقائية الإبداع وشفايته ، ويجعله أقرب إلى شعر الفقهاء . ولعل انخراطى بالعمل فى السياسة كان له تأثير فى ذلك إلى حد كبير .

والحقيقة أن عمارتى للنقد كانت تمتد إلى النقد الشعرى والقصصى والروائى والمسرحى ، وأحيانا إلى الفن التشكيل والموسيقى الكلاسيكية . وكانت غيرى الإبداعية الشعرية تساهل على الفصوص فى التعرف النقدى ، وتكشف لى أبعاد العمل الأدبى وأبعاده ، التى أقوم بدراسة نقديا ؛ بل لعل هذه الحيرة الإبداعية هى التى جعلت لغنى وأسلوبى فى الممارسة النقدية يغلب عليها الطابع الأدبى ، لا مجرد الطابع التحليل الجلف .

(٣) بالطبع أصدرت نقلى عن بناء نظرى فى الأدب والفن وفى الحياة بعمامة . وما أعتقد أنه بناء ثابت نهائى ، بل هو بناء نظرى يتطور دائما ، ولهذا أستطيع أن أشير إلى عدة مراحل فى ممارستى النقدية . المرحلة الأولى تقع فى الستينيات ، وكان يتماثل فيها البحث عن تحديد الضرورة فى الصنيع الأدبى ، مع تحديد الدلالة التاريخية والاجتماعية . كنت ومازلت أرى أن العمل الأدبى والفنى هو معلول إيداعى للواقع الاجتماعى ، وهو فى الوقت نفسه قوة فاعلة حركة فيه . ولهذا فهو نتيجة وعلة فى آن واحد . وهو دالة اجتماعية وقيمة جمالية فى آن واحد .

وهو بهذا شكل ومضمون تقوم بينهما علاقة عضوية ضرورية ، ضرورة تابعة من بنية العمل نفسه فى مجمله . وقد انعكس هذا التصور فى بعض المقالات المبكرة ، مثل المقالة الخاصة بمفهوم الزمن فى مسرحية أهل الكهف لتوفيق الحكيم ، أو لقالة الخاصة بالشعر العربى المعاصر . كما برز هذا التصور على مستوى نظرى محدد فى البيان الذى نشرته ، عبد العظيم أنيس وأنا ، ردا على مقال الدكتور طه حسين ، كان يتحدث فيه عن الأدب من حيث إنه أنفاظ ومعان . وفى هذا البيان عرضنا لتصور دينيكي للعلاقة بين الشكل والمضمون ، نجمله هذه الفقرة الواردة فى

البيان :

وإن الأوب صورة ومادة ، ما في هذا شك . ولكن صورة الأدب كما نراها ، ليست هي الأسلوب الجليد ، وليست هي اللغة ، بل هي عملية داخلية في قلب العمل الأدبي لتشكيل مادته وإبراز مقوماته . ونحن لانصف الصورة بأنها عملية ، مشيرين بذلك إلى الجهد الذي يبذله الأديب في تصوير اللغة وتشكيلها ، بل لما تنصف به الصورة نفسها في داخل العمل الأدبي نفسه . فهي حركة متصلة في قلب العمل الأدبي ، تنبصر بها في موارثه ، وعماوره ، ومتعلقاته ، وتنقل بها داخل العمل الأدبي من مستوى تمعير إلى مستوى تمعير آخر ، حتى يتكامل لدينا البناء الأدبي كائناتاً عضوياً حياً . وبهذا الفهم الوظيفي للصورة يتكشف أمامنا ما بينها وبين اللغة من تداخل وتفاعل ضروريين . فإذ العمل الأدبي ليست يدورها ممان - كما يقول حميد الأدب والمدرسة القديمة - بل هي أحداث ، لا من حيث إنها أحداث وقعت بالفضل ، بشر العمل الأدبي إلى وقوعها ، بل هي أحداث ، تقع وتتوقف داخل العمل الأدبي نفسه ، ويشارك التلويق الأدبي في وقوعها وتحققها . وهي يدورها عمليات متشابكة متفاعلة ، ينهض بعضها إلى بعض لإضفاء حيا ، بلا تصف ولا اتصال . والصورة في الحقيقة هي جوامع هذه العمليات اللغوية ، هي هذه الحركة الثنائية المتجهة - في داخل العمل الأدبي - بين أحداثه لإبرازها وربطها بالمتنصر الأخرى التي يتكامل بها البناء الأدبي . وعلى هذا فالمعاني وحدها قيم متجسدة ، لا تصلح مادة للعمل ، بل هي وسيلة من وسائله المختلفة لتحقيق أحداثه ، وخلق أوتباطاته المتكاملة .

ولقد انتهينا في هذا البيان التقدي إلى بعض النتائج العامة هي :

أولاً :

أن مضامين الأدب في جوهره أحداث تنعكس مواقف ووقائع اجتماعية .

ثانياً :

أن الصورة الأدبية أو الصياغة عملية لتشكيل هذا المضمون وإبراز عناصره وتنمية مقوماته .

ثالثاً :

أن تحديد الدلالة الاجتماعية للمضمون الأدبي لا يتعرض مع تأكيد قيمة الصورة أو الصياغة الأدبية ، بل قد يساعد على الكشف عن كثير من الأسرار الصياغية .

رابعاً :

أن النقد الأدبي - على هذه الأسس السابقة - ليس دراسة لعملية الصياغة في صورتها الجامدة فحسب ، بل هو استيعاب لمقومات العمل الأدبي كافة ، وما يتفاعل فيه من علاقات وأحداث وعمليات . بهذا يصبح الكشف عن المضمون الاجتماعي ، ومتابعة العملية الصياغية للعمل الأدبي ، مهمة واحدة متكاملة .

خامساً :

ومن هذا نقرر كذلك أن العلاقة بين الصورة والمادة ، أو بين الصياغة والمضمون ، لا تكون علاقة متأثرة متسقة إلا في الأعمال الأدبية الناجمة ، أما العمل الأدبي الفاضل فهو ذلك العمل الذي يقوم بين صياغته ومضمونه بتداخل وتناثر وعدم اتساق .

ولقد كانت آخر جملة في هذا البيان هي أننا نعدّ العمل الأدبي بناء تتكامل صورته ومادته بعملية باطنة فيه . . .

هي كنهه وحقيقته .

أما المرحلة الثانية - فتقع في خلال الستينيات . وقد بدأت تتمتع فيها التجديدات النظرية السابقة تعمقا تطبيقياً عتياً . ذلك بأن في خلال الخمسينيات ، وبرغم الحرص على اكتشاف تلك الضرورة العضوية بين الشكل والمضمون ، أو بين الصياغة والدلالة ، كنت أفضد الأدوات الإجرائية . ولهذا جاء التطبيق التقدي عاماً وفضفاضاً ، لا يمتلك القدرة على الإسكاف بوحدة الرابطة العضوية تلك ، وكان أقرب إلى الأحكام القمية العامة منه إلى التحليل التفصيلي الحديث ، بل كان يغلب عليه في بعض الأحيان الجروح إلى الاهتمام بالمضمون على حساب كشف الرابطة الضرورية العضوية بين الشكل والمضمون .

وكان ذلك في تقديري راجعاً إلى طبيعة سنوات الخمسينيات ، وما كان يحتمل بها من معارضة وطنية واجتماعية ، تنعكس انمساكاً مباشراً في التباير الأدبية .

أما في خلال الستينيات فكانت هناك محاولة للبحث عن التقنيات التطبيقية ، والعناية بالشكل الفني ، دون التخل عن علاقته الضرورية بالمضمون . ولعل أبرز ما يعبر عن هذه المرحلة هو كتابي « تأملات في عالم نجيب محفوظ » .

ولهذا الكتاب مقدمة بعنوان « لا شيء يغير صورة » . وفي هذه المقدمة تركيز على مفهوم الصورة أو الشكل أو الصياغة . وقد عرّضت هذه المقدمة الصورة أو الشكل بأنه ليس المعالم الخارجية للعمل الأدبي أو الفني وإنما هو أساساً عملية التشكيل الداخلي . وأكملت هذه المقدمة أن الصورة أو الشكل أو الصياغة في الأعمال الأدبية والفنية تكاد تكون

جوهر ما يكون به الأدب أدبا والقرن فتا . إن للموضوعات الأدبية والفنية مبلوغة في حياة الناس وتجاربهم ، في واقعهم النفسي والاجتماعي والطبيعي على السواء . والقضية هي أن تتحول هذه الموضوعات والتجارب من موضوعات وتجارب لها شكل الحيلة والطبيعة إلى موضوعات وتجارب لها شكل الفن وصياغته . والصياغة هي — كما ذكرت — جوهر الأدب والفن . « وليس في هذا اختلاط على موضوع أو غرض من مضمون ، (.....) وإنما هو تحديد لوجود الأدب والفن بارتباطه بشكل أو صورة أو صياغة » . كما تؤكد المقدمة « أن الملمح أن نترك الصياغة أو الصورة أو الشكل بالعمى الذي أشرنا إليه ، لا باعتباره مجرد إطار ثابت ، وإنما باعتباره عملية مرتبطة بوظيفة العمل نفسه ؛ جامعة وجوده » . ولهذا تؤكد المقدمة كذلك بأهمية هذه « الرابطة العضوية داخل العمل الأدبي والفني بين الشكل والمضمون » . ولقد اعتمدت مقالات هذا الكتاب للمعار الفنى لروايات نجيب محفوظ وقصصه وتحملت المعيار سبيلا لكشف المضمون لا العكس . ولكن كان التنبيه إلى ضرورة تحليل البنية الداخلية الشكلية تحليلًا خاصًا ، أكبر من النجاح الفعلي في القيام بهذا التحليل . فالنقاد الخاص بالثلاثية مثلا ، نجد عنوانه « التعبير بالشكل الفنى عن الجوهر الخفى » . ونقرأ في مقدمة المقال التى سبقت نشره في عام ١٩٦٥ : « ولقد كانت مقالتي هذه أن تكون مجرد رسم بيانى ، يحدد العلاقات المتداخلة المشابهة بين الشخصيات والفصول والأحداث المختلفة المتفرعة في « الثلاثية » والحقيقة أن « الثلاثية » يمكن أن تُقرأ في هذا الرسم البيانى . فهناك عناصر ثابتة وعناصر متحركة نامية . وهناك توازن وتقابل وتدرج وتقاطع بينها جميعا . وهناك انتظام دقيق في حركة بناء الفصول وتسلسلها . وبهذا يمكن تقديم رسم بيانى للفصول والشخصيات والأحداث بحيث يحقق — على ظنى — إيقاعا بين إحدائياته على درجة كبيرة من الانتظام في بعض الأحيان . وسندرك في هذا الرسم البيانى مدى الترابط العضوى العميق بين المعار الفنى « للثلاثية » ومضمونها الفلسفى والاجتماعى والنفسى والأخلاقي جميعا » .

والواقع أن الدراسة التطبيقية لم تحقق ذلك ، وإنما اكتفت ببعض الإشارات العامة . ويرغم هذا فقد كان التطبيق النقدي في هذا الكتاب ، وفى هذه المرحلة بعمامة ، أكثر اقترابا من التحليل الداخلى للعمل الأدبى منه في مرحلة الخمسينيات . وفى هذه المرحلة — أهمى مرحلة الستينيات — عرضت للمدرسة البنوية الفرنسية التى أطلقت عليها اسم الهيكلية ؛ عرضت لأمجاعاتها الثلاثة : الأسنوية والتكوينية والنفسية ، وأبرزت أهميتها ، ولكننى فقدت سكورتيتها وشكلايتها ولا تاريخيتها ، وقلت بضرورة الإفادة منها من ناحية ويضروها من ناحية أخرى ، تطلعا إلى منبج يجمع بين الدراسة الشكلية والمضمونية في صيغة إجرائية واحدة .

أما المرحلة الثالثة فكانت مرحلة السبعينيات والثمانينيات ، التى تسلمت بممارسى النقدية التطبيقية فيها بوسائل إجرائية أكثر تحديدا ، مكنتها من الفوص أكثر فائز — فها أزعج — في البنية الداخلية للعمل الأدبى . ولعل أبرز ما يبرع عن هذا هو كتاب « ثلاثة أرفض والمزعة » ، الصادر في عام ١٩٨٥ ، وبعض دراسات عن رواية « التجليات » للغيطان ، و« مدن الملح » لعبد الرحمن منيف ، و« أعقاب البحر » لخير حيدر — وهى دراسات نشرت في جريدة القبس الكويتية ، وجريدة السفير اللبنانية ، ولم تجمع بعد في كتاب هى وغيرها من دراسات أخرى في الشعر . وفى مقدمة ثلاثة أرفض والمزعة « عرضت بالتفد للمدرسة البنوية التى سبق أن عرضت لها بالتفد كذلك في أواخر الستينيات ، من حيث منهجيتها السكونية ، وعدم مراعاتها للسياق التاريخى والاجتماعى للإبداع الأدبى ، فضلا عن عدم مراعاتها لسياق تاريخه الأدبى نفسه . وفى هذه المقدمة فرقت كذلك بين الدراسة الأدبية والتفد الأدبى ، وقلت بإمكانية الوصول إلى أساس علمى راسخ للدراسات الأدبية ؛ أما التفد الأدبى فقد يفيد من علم الدراسات الأدبية ، وقد يتطلب الدقة والموضوعية بغير شك ، ولكنه ليس علما . على أننى أكدت في هذه المقدمة بعض المفاهيم النقدية وهى :

أولا : الطابع الإبداعى للعمل الأدبى الذى لا يبنى أن تحده أو تقيد معيار نظرية مسبقة أو مطلقة .

ثانيا : أسبقية الملموسة على التتظير ؛ أى ضرورة اختبار النظرية واختبارها دالما بالملموسة .

ثالثا : ضرورة أن تسم الملموسة النقدية نفسها بطابع تركيضى إبداعى ، يرتفع بها عن الحدود التحليلية الخالصة .

كما حدثت المقدمة الإطار العلم للنظرية التى أتيناها في التفد الأدبى ، بأن الأدب عمل متج دال ، مشروط اجتماعيا وتاريخيا بملاسل نشأته ، وبفاعليته الدلالية ، وأنه ليس مجرد عمل يكرر الواقع ، بل هو طبيعته الإبداعية إضافة لتجديده إلى الواقع ؛ وهو ليس مجرد قيمة معرفية مضافة ، بل هو كذلك إضافة تجديدية بوصفه معطى إبداعيا في ذاته كذلك ، إذا فاعلية مؤثرة تنبع من بنيتها الإبداعية في ارتباط بسياقه الموضوعى . والأدب بنية متراكبة من بنيات مكانية وزمانية ولغوية وحسية ودلالية متنوعة وهتلفة ومتداخلة وموحدة صياغيا في أن واحد ، وذات دلالة علمية ، ونابعة من حركة بنائها وتنميتها الصياغية الداخلية . وأكدت المقدمة أنه من التصفد الاقتصاد على تحديد صادم دقيق للمنبج

النقدى وأدواته الإجرائية بشكل تلي، هذا المنهج وهذه الإجراءات التي تنطبق أو يبرأ لها أن تنطبق على كل الأصناف الأدبية بعامة، وذلك لاختلاف طبيعة الأجناس الأدبية، وتنوع مستويات الإبداع وملاساته وسياقاته، دون أن يفتى هذا ضرورة الالتزام بمنهج عام في تناول وهو تحليل البنية والعمليات البنائية الداخلية في النص الأدبي بهدف استخلاص الدلالة العامة لهذا النص وتفسيرها وتوقعها في إطار السياق التاريخي الأدبي والاجتماعي على السواء.

ولي تقديرى أن التحليل التفصيلي الذي قمت به لروايتي « تلك الرافعة » و « نجمة المحسوس » يوجه عام، وه للتجليات، وه ملح الأرض، وه أحشاب البحر » يوجه خاص، يحد خطوة متقدمة في التطبيق النقدي من محاولات واجتهادات السابقة، وأكثر تحديداً لمهام النظرية النقدية التي أتبناها، والتي مازالت - في تقديرى - أفقا مفتوحا، وليست إطارا نظريا نهائيا.

(٤) لا أذكر أنني تأثرت بنقاد معين من العرب أو غير العرب، فلقد كان النهج في النقد محكوماً منهجياً باعتياد بالمشهور الإستيمولوجي (المعرفي) للضرورة كما سبق أن أشرت. ولكن مع ذلك أذكر اهتمامي في مرحلة متقدمة بكتب « كريستوفر كودويل » وخاصة « دراسات لثقافة مختصر »، وه مزيد من الدراسات لثقافة مختصر وكتابه « الوهم والحقيقة » عن الشعر، فضلاً عن كتب واطسن عن الشعر، وكتب رالف فوكس عن الرواية، وكتب لوفغر عن « علم الجبال » من زاوية ماركسية، ومغال لينين عن تولستوى، وكتب لنانك سوفري لا أذكر اسمه لعله يرمولف عن ديستوفسكى، إلى جانب كتاب لويس عوض عن الأدب الإنجليزي، الذي وجدت فيه تأثراً كبيراً بكتابات كودويل، إلى جانب مقمته لفصيلة شيلا « بروميس طليفاً »، ودنيوانه الشعرى « بلوتولاند ». ولكن أكاد أجزم أن الذي أثر في منهجي النقدي أساساً، وساعد على بلورته، هو اهتمامي بالقضية المنهجية والإستيمولوجية، التي كان يغلب عليها في البداية المشاركة مع مدرسة « يوسف مراد السيكولوجية في تحديد معالم منهج جديد للدراسات النفسية، وهو المنهج التكامل، إلا أنني سرعان ما تجاوزت هذا المنهج لطبيعته التوافقية التكميلية، وأخذت أتبع المنهج للحد للجل. كان اهتمامي بالمنهجية بعامة أكبر من اهتمامي بمنهج معين بعدد للنقد الأدبي. وهذا الاهتمام هو الذي أسهم في تغذية منهجي النقدي الأدبية بل الفكرية عموماً، وتطويعها باستمرار مع تطوير خبراتي المنهجية.

(٥) نقطة البداية في تناول النقدي هو تجنب أي تناول نقدي؛ أي أن تدخل إلى العمل الأدبي هو مدخل تدوخي خاص في البداية. إنني أفتح قلبي ومقل ويكأن كله للعمل الأدبي، وأتيح له كل الإمكانات كي يسيطر عليّ؛ كي يقول كلمته؛ كي يحقق فاعليته الدلالية والجمالية. وأنا في الحقيقة أقرأ العمل الأدبي الذي أسعى لدراسته دراسة نقدية أكثر من مرة. في البداية قد أخذ بعض ملاحظات بل انطباعاً عفوية عامة غير محددة، ثم تتحول هذه الملاحظات العفوية إلى ملاحظات منهجية، ثمرة للتحليل الداخلي للنص بحسب ما تتكشف لي طبيعته الخاصة.

فمنهجي في تحليل قصة قصيرة يختلف عن منهجي في تحليل رواية طويلة أو مسرحية أو قصة طويلة أو مقطوعة غنائية شعرية، إلى غير ذلك. ولهذا قد أستمين بأكثر من منهج إجرائي معين، بحسب طبيعة النص المدروس. إن النص أحياناً يفرض منهج دراسته. ودون أن أدخل في التفصيلات، أكتفي بالإشارة إلى أنني أسعى لتحديد العناصر الجزئية التي تحدد في الدلالة العامة للنص؛ وتحليل الدلالة العامة للنص بصيغ مختلف العناصر الجزئية. أو بتعبير آخر أسعى إلى البحث عن معنويات وحدة النص، سواء من حيث دلالاته العامة أو من حيث ما تضيئ هذه المعنويات من قيمة فنية للنص. ولهذا فلا أقتطع طويلاً عند الحصر الكمي لبعض الظواهر، ولكن لا أتجنب هذا الحصر تحجباً تاماً، بل قد أستمين به أحياناً بوصفه مرحلة تمهيدية اختيارية. ذلك أن تكرار بعض الظواهر قد يكون ذا دلالة وقد لا يكون. بل لعل عصباً واحداً قد يكون أحياناً أعمق دلالة من عناصر عدة متكررة. عل أن المهم عندى هو كشف الدلالة العامة للنص الأدبي، عارواً بهذا أن تبين دلالة هذه الدلالة في السياق اللغوي - الاجتماعي - سواء من زاوية صددوها عن هذا السياق، أو فاعليتها فيه، فضلاً عن دلالة هذه الدلالة العامة في السياق التاريخي للجنس الأدبي لهذا النص، أي مقدار ما تنبئ به توضيحه في هذا السياق؛ وتعبير آخر محاولة الربط بين ما هو جزئي وما هو كلي، بين ما هو خاص وما هو عام؛ بين ما هو آني وما هو تاريخي؛ وذلك لتحديد مستوى القيمة المضافة التي يضيفها هذا النص في تاريخه الأدبي والموضوعي.

(٦) لقد تناولت بالنقد مختلف الأجناس الأدبية من رواية وقصة قصيرة وشعر ومسرحية، بل تجاوزت هذه الأجناس الأدبية إلى بعض الأجناس الفنية. والواقع أن بروز مستويات متميزة في هذه الأجناس الأدبية خاصة هي التي كانت تدفع إلى الاهتمام النقدي بها، وخاصة في مرحلة الستينيات، حين كان الإبداع الأدبي في هذه الأجناس جميعاً مزدهراً. عل أن اليوم - مثلاً - لا أجنى متحمساً للنقدية بالشعر أو المسرح، لفصاحة حظ هذين الجنسين من الإبداع، دون أن أنسى توافر بعض المنجزات الرفيعة عل ندرتها.

(٧) قد يكون الواقع النقدي اليوم قتل إزدهاراً منه في الخمسينيات والستينيات ، ولكنه في الحقيقة أكثر عمقاً وأكثر غوصاً في تحليل الظواهر الأدبية ، وكشف أسرارها الجارية بما يتجلى به من سياط ومناهج إجرائية تنقل به من الأحكام التجريدية العامة ، إلى الامتلاك المبرق لبعض السياط والظواهر الملموسة . حقا ، هناك فرضي نقدية ، فهناك الاتجاه البنوي الألسني ، والتفكيكي ، والبنوي التكويني ، والوصفي ، والوضعي ، والدولي ، والأكاديمي ، والاجتماعي ، والصحفي ، والتلفيقي ، والجدلي ، إلى غير ذلك ، وإن كنت أرى في الحقيقة أن أبرز ما يقلم اليوم في الساحة النقدية هو الاجتهادات الجدلالية ، والاجتهادات البنوية التكوينية . ولكن ما يزال التجريد والتعميم يغطي على بعض هذه الاجتهادات من ناحية ، أو يغطي عليها تناول الجزئي من ناحية أخرى ، أو التناول الاجتماعي الخالص من ناحية ثالثة ، فضلا عن استخدام المناهج الإجرائية والمفاهيم الإستمولوجية في بعض الأحيان استخداما يقلب عليه التصف والذهنية ، دون تمثل حميم لخصوصية الظواهر الأدبية .

ما يزال الواقع الأدبي العربي في الحقيقة يحتاج إلى تنظيم نقدي إبداعي ، يستفيد من مختلف الخبرات والدراسات الأدبية والنقدية العالمية ، والمفومية ، مع ضرورة مراعاة السياط الخاصة للواقع الأدبي العربي . وسينمو وينضج هذا التنظيم النقدي بمقدار نمو ونضج الدراسات الأدبية العلمية الأكاديمية والبلاغية والعروضية لتراثنا الأدبي قديما وحديثا .

(٨) عنى كثير من الدراسات النقدية القديمة للثائرة في بعض المجلات حول الشعر والقصة والرواية التي أتت إلى جمعها ونشرها في صورة مرسحة ، لأنها في الحقيقة تعبر عن موقف النقدي التطبيقي في تطوره طوال السنوات الثلاثين الماضية . على أن أتطلع بعد ذلك إلى تقديم دراسة لنظرية الأدب في ضوء خبرتي الخاصة الفكرية والأدبية . وأتمنى أن أتفرغ لهذا العمل في العالم المقبل .

عمود أمين العالم





■ بدأت الاشتغال والحققي ، بالتقد الأدبي الحديث في أواخر الخمسينيات ، ولوائل الستينيات . وأول مقال نشر لي فيه كان في مجلة « المجلة » سنة ١٩٦٦ . وقد كنت حتى سفرى إلى لندن في بعثة النقد الأدبي الحديث من دار العلوم بجامعة القاهرة عجباً جداً للأدب والنقد ، وذلك في حدود الهواية والفرغات المتوافرة لشاب متطلع إلى المعرفة الأدبية ، محتلّ بدلمة الحياة . فلما هشت في جو أدبي منظم في جامعة لندن ، وفمت معرفتي باللغة الإنجليزية ، وتعرفت الناس والاتجاهات الأدبية . ازداد تعلقى بالنقد الأدبي ، وأصبحت علاقتي به علاقة شبه منهجية . ومنذئذ أصبح هذا الفرع العظيم من فروع المعرفة الإنسانية مهتقى وهواي . وليس معنى هذا أنني أصبحت نافذاً عترياً فأن لا أحب أن أكون كذلك ، وإنما معناه أن ما كان شعوراً خالصاً جارفاً عتدي في سنوات الشباب أصبح الآن قنوات منظمة . وأنا حريص جداً الآن على ألا يطغى الجانب المهني من النقد الأدبي لدى (تدريس النقد الأدبي) على جانب الهواية (قراءة الأدب قراءة تلقوية - منهجية والتشبع به) . ولا أخفي أنه كلما طغى جانب الهواية على جانب المهنة عتدي ، وظهر ذلك في مقالاتي وكنتي ، شعرت بالسرور الغامر .

— لدى عقيدة واسعة في أن الناقد الأدبي إذا لم يكن - في الأساس - أدبياً منشأ فإنه ليست لديه فرصة على الإطلاق في أن يحدث حدثاً ذا بال في هذا الفرع من فروع المعرفة . وقد نشأت منذ طفولتي متعلقاً بالشعر وعاشقاً لموسيقى الكلام التي كانت تلوأ جلا الريف المصري في شكل الشعر الشعبي عند شاعر الربابة ، والشعر العموي عند منشدي الموالد والأذكار ، ثم الموسيقى الخالصة التي يوفرها الطبل والمزمار ، ثم وفرها الفنون غراف والمدياع فيما بعد . فلما تعلمت القراءة والكتابة وقمت في غرام الكلمة الشعرية المكتوبة على نحو مطلق ، وحين قدم لنا علم العروض في مرحلة متقدمة نسبياً من مراحل التعليم وجدت أن أدنى تسنوع يحور الشعر العربي دون أدنى صعوبة . وقد ساعدني هذا على تفهم الجانب العموي الإيقاعي من الشعر ، كما كان مدخل وطريقي إلى تلوق المعاني والأبنية والأهداف الشعرية .

لقد كتبت الشعر في صباي وصدر شبابي ، ولدى منه في أرواقي كراسة عزيزة جداً حلّ ، نشرت بعض قصائديها في صحف الخمسينيات والستينيات . ومع ذلك فأننا لا أعد نفسي شاعراً ذا شأن . وقد صمت عن قول الشعر حين اتسمت قراءاتي في الأدبين العربي والإنجليزي ؛ لأنني أدركت كم هو صعب ومعقد ذلك الشعر الذي يمكن أن يكتب له الخلود . وقد أثرت أن أخصص كل جهدي لقراءة الأدب الإبداعي والنقد الأدبي ، متعللاً عن قول الشعر بالقول القديح « ما يأتي منه لا أريد ، وما أريد لا يأتي » . وزائن اقتناعاً بوجوب الصمت عن قول الشعر ما رأيته من توالى صدور دواوين شعرية حزيلة ؛ لأن أصحابها لا يطبقون الاحتفاظ بمحاولاتهم غير الناضجة على الأسرار . أما القصة والمسرحية فلم أكتبها قط ، وإن كتبت سيرة حياتي على شكل قصصي ، وأمل أن أنشرها على الناس في وقت قريب .

— تلخص عقيدتي النقدية في استقلال العمل الأدبي عن كل ظرف من ظروف تكوينه ، وبخاصة ما يتصل بالظروف السياسية والاجتماعية . إنني أؤمن بأن العمل الأدبي نشاط بشري حيوي كامل في ذاته ، مستقل بنفسه ، له أصالته ، وقدرته التوجيهية المستقلة للحياة . وأدين بأن العلاقة بين الأدب والمجتمع علاقة تفاعل حيوي لا علاقة فعل ورد فعل ، أو علاقة صورة منعكسة في مرآة . لذا يهتشي جداً ما يتم به كثيرون من نقص العناصر المكونة للمجتمع على أساس أنها هي التي تؤثر على الأدب بصفتها إنتاجاً هو ابن بيته . ويدهشني أكثر ما يحدث من الربط

العضوى بين حياة الأدب الذاتية « وصحيفة أحواله الفنية » وأدبه ، فيفسر الثاني في ضوء الأول . وأرى الأدب ، في كل صوره ، طائراً ثانياً مستمعياً جوعاً ، لا يخضع لتوجيه شيء من خارجه ، ولا يستجيب إلا للعناصر التي تشكل كيانه هو . وأرى أن هذا للخلق المختلف من عناصر أولية (هي السياسة أو الاجتماع أو الاقتصاد) إما هو خلاق جديد يحمي حياة لا تحمدها العناصر الأولية له ، ولا يحدث أثره على نحو حكيم بهذه المكامر . وهل تقول إن الله الذي هو أوركسجين وإيدروجين يحمل خصائص أي من عنصريه المكونين له ؟ وهل لأثره علاقة بأثر أي منها ؟ إننا نرى - على العكس - أن أثره في الإقلاء يتناقص أثر أحد عنصريه في الاشتغال .

وعلى هذا الأساس أرى أن العمل الأدبي تكوين جمالي لغوي إيقاعي يعاقل الحياة ، ويحقق على نحو فريد صورة هذه الحياة ؛ نحو لا وجود له سوى في هذه القصيدة الرائعة أو تلك ، وفي هذه الرواية البديعة أو تلك . ولذا فإن أية أفكار سابقة تدخل بها على النص ونطوره لتحقيقها يكون ضاراً بالنقد الأدبي إلى أقصى حد ؛ وأية نتائج معدة طورت في ظروف خاصة ويراد إخضاع العمل الأدبي المقرد لها ، مسألة ضارة إلى أبعد حد . وكل عمل أدبي حق يستحق منهجه ، والنتائج تتعدد بعدد الأحوال الأدبية الصحيحة الجيدة . والأدب الحق يستحق على أي منهج معد سلفاً ، وهو منبع كل منهج ومصدره ، وليس مثلاً مختبر به صحة المنهج .

— أولمت في بداية حياتي بالجلس الرفيف والتحليلات النصية القمالة التي ظهرت عند محمد مندور في كتابه « اللوزان الجديد » ، ولكنني وجدت نفسي غير مبالٍ إلى متابعت حين غير منهج التحليل النصي في أشرفيات حياته إلى منهج آخر سله « النقد الإيديولوجي » . وأصبحت في حقبة طويلة جداً من حياتي - لأزلاً مستمرة - بالنظر التحليل البعيد الغور الذي يظهر في كتب مصطفى ناصف ، وحظقت من صحبته الشخصية - التي جاد بها علي - فائدة كبيرة . وتابعت بشغف عظيم التحليلات الفنية لنصوص الأدب التي قلعتها النقد الجلد : آلان تيت ، ووليم فوشنت ، وكليفت بروكس . وآخرون .

وأرى أن الأثر الذي أحدثه لدى عمل هؤلاء النقد الأعلام يتجلى في ترسيخ عقيدتي بأصالة العمل الأدبي ، وتقديره ، وجوداته الجميلة في تحول مسار الإنسان . كذلك أكتسبت صحتهم تعلم الصبر على صحة العمل الأدبي ، وعدم تطرق للكل إلى نفسي في أي وقت أكون فيه في هذه الصحبة . وأمنت معهم - وبفضلهم - بأن خيال الناقد - كخيال المؤلف - ينبغي أن يتحرر بغير حدود من الأفكار البالية ، والمقولات الجاهلة التي تراكب جيلاً بعد جيل ، وتتكدس على مر التاريخ ، وأن الناقد ينبغي ألا يستمع إلا إلى صوت النص الأدبي . وأن يرحل فيه مستمعاً يتفاته الحياة ، ويصره بتقاليد النوع الأدبي التي أوستها على مر السنين الأحوال الأدبية الجيدة التي تنتمي إلى هذا النوع .

— منخل إلى نقد العمل الأدبي مدخل لغوي . وأما من اللؤمين بأن العمل الأدبي إما هو بناء لغوي ، وأسارح فأقول إن اللغة عندي هي كل شيء : هي الفكر والشعور والفعل ؛ فأنا أفكر باللغة ، وأحس باللغة . وإلى لأصعب من هؤلاء الذين يفصلون بين الفكر واللغة ، وكأنهم يقولون إن الأفكار ترقد جاهزة في اللحن ، ثم تأتي الأتواب اللغوية فتكسوها وتخرجها إلى حيز الوجود . كذلك أصعب من الذين يفصلون بين المواقف واللغة ، وكأنهم يقولون إن المواقف ترقد جاهزة في النفس ثم نحى اللغة لتحملها إلى حيز الوجود . أما دعشتي الكبرى فتكون عندما أجد « أدبياً » ضميماً في اللغة ، وأسأل نفسي : وإذن فما معنى كونه أدبياً ؟ هل أن اللغة ليست بالطبع ألقاظاً تلاك ، أو تعابير ترص ، أو تشابه مقتطعة تنصيد . اللغة كائن حي ، يولد ويشب ويضيق . اللغة تكوين جميل له شكل وملاصق ، وهي نسق هنسي متوازن له أبعاد ونسب وزوايا . اللغة - باختصار - هي الإشباع .

والمراسل التي أبعثها في نقد العمل الأدبي ، منذ وجوده في مصدره إلى انضمامه إلى حوزة أعمال التقليدية ، مراحل ثلاث مترابطة يمكن أن أجملها فيما يلي :

● أولاً : مرحلة إختيار النص الأدبي الذي أريد أن أتناوله بالنقد :

وفي هذه المرحلة أكون سالماً حراً في نصوص الأدب العربي قديمه وحديثه ، أعيد وأدع ، وأختار وأطرح ، وأرخص وأغضب . وفي هذه المرحلة قد أرضى من عمل ثم أعود فأغضب عليه ، وقد أختار عصباً أبغى عند طويلاً ثم أحمله فلا أعود إليه . وأحسن في هذه المرحلة أنه لا التزام يربطني بالنص ، فأنا حر إزاءه ، ولا التزام يربط النص بي ، فهو حر إزائي . وأفضل جمالي وحال النص في وهي كمثل فلا أقرب منه أكثر من اللازم ، ولا أبعد عنه أكثر من اللازم . وفي أحيان كثيرة تنتهي هذه المرحلة عند حد الإنفلة من النص في أفراس مهنية أو عملية ، ولا تتجأ أية نوازع تدفعني لبده المرحلة التالية . وفي أحيان قليلة تلح هذه المرحلة على بحيث تدفعني إلى أن أبدأ مع هذا النص مرحلة جديدة .

● ثانياً : مرحلة الحوار الدائم مع النص الأدبي الذي أريد أن أنتقله بالنقد :

وفي هذه المرحلة أعزل هذا النص بعينه عن الركام المائل من نصوص الأدب العربي التي تقع ضمن معرفتي ، وأصطفيه ، وأتأمله في نؤدة . وأنا لا أصطفى إلا ما أحب . وأرى أنه لا جدوى في أن يتناول الناقد نصاً أدبياً يجه . وأعجب لقوم يجتازون ما لا يجيئون ، ثم يشكون في نهاية المطاف من سوء اختيارهم .

وفي هذه المرحلة أعصف على مراجعة النص وقراءته قراءة عمدة على فترات متباعدة ، فأطالع بخير اللغة الوافية والأدبية ، وشعري بالخيالية في مجملها : الأماكن والناس والمشكلات ، وشعري بالماضي والحاضر ، وتقبل للمستقبل . كذلك أعرض هذا النص المختار على تقاليد النوع الأدبي الذي ينتمي إليه : قصيدة ، أو قصة قصيرة ، أو رواية ، أو مسرحية ، بحيث أكون قادراً على تحليل مكانته بالضبط من السلسلة الطويلة التي صنعتها الأعمال الجيدة التي كتبت في طول تاريخ هذا النوع .

● ثالثاً : مرحلة كتابة نصي نقدي عن النص الأدبي الذي أنتقله بالنقد :

وفي هذه المرحلة يضغط هذا النص على فكري وشعوري ، ويطلع على حياتي . وأعرف هذا من تردد مقاطع منه على لسان ، في وحدتي ، وفي أحاديثي مع أصدقائي . وقد تعاونت أجزاء منه في نومي . وقد أجد نفسي مشغولاً بهذا النص حتى عن واجباتي اليومية . وأكون في هذه المرحلة قريباً جداً من الغاري الذي أتوقع أنه قد قرأ ما كتبه عن هذا النص ، كما أكون قريباً من النص ذاته ، ومن أصول الكتابة ، وترتيب أجزاء القول . وأكون حريصاً على التغلغل في جوانب هذا النص من مدخل الفنوي ، نافذاً من هذا المدخل إلى عوامل بناء النص وتوازنه وترابطه ، وإفصائه من حيث هو بنية لغوية منسجمة ، إلى معانٍ ودلالات تفضي إلى تحقيق أهداف شعورية ، وفنية ، وجمالية ، واجتماعية ، وسياسية ، وإنسانية ، وكل شيء . إن هدفي في هذه المرحلة يكون تحقيق ما أربح فيه من تنوير النص الذي أكثرث به للغاري الذي أكثرث به ، وإحداث نوع من التوازن بين ثلاثة عناصر متكاملة هي ذال ، والنص ، وقارئ . وفي مثل هذه الحالة أكتب عن النص بروح عالية فرصة متعاقبة ، فطالوعني لغتي ، وتمسعي خبراتي ، وأجد - أخيراً - المقالة النقدية وقد استوت أمامي بحيث لا ينقصها سوى التصحيح الواجب والمراجعة العادية .

— كنت ولزلت ولوماً بالشعر : وقد كتبت عنه قليلاً من أعمالي النقدية النظرية ، وكثيراً من أعمالي التطبيقية . ولكنني كذلك من المعتدين بأن كل عمل أدبي حق إنما ينطوي في نسجه الجيد على « شاعرية » أكيدة . وكل عمل لا ينطوي على الشاعرية — حتى وإن كان نثراً — لا يمكن أن يتسبب إلى الأدب الحق . لذا احتجيت بالكشف عن الشاعرية في أعمالي روائية . وكتاباتي النثرية « قراءات الشعر » ، و « قراءات الرواية » هما شهادتي العملية في هذا الصدد .

— أرى الواقع النقدي على الساحة العربية يعاني من علة كثيرة مرجعها الأمية والأمية الثقافية ، وهما يحتاجان فراغاً ثقافياً من شأنه أن يمحيط — بطريقة آلية — كل جهد نقدي . أضف إلى ذلك أن النقد نفسه لا يخلو من علة الخاصة : إهمال المدخل النقدي الطبيعي ، وهو المدخل اللغوي ، علة من الملل (ينفي أن ننسى أن العمل الأدبي مهما قلنا إنما هو عمل لغوي) ، والتوقع والشكليات والمصيبة بكل أشكالها علة من الملل ، وانشعاب النقد بين « صحنى » متسرع و « أكاديه » متقوقع علة من الملل ، ورفض التراث باسم المعاصرة علة من الملل ، كما أن رفض الإنادة من الغير باسم « الغزو الثقافي » علة من الملل .

— أود أن أنجز في المستقبل معجماً نقدياً تحليلياً لمصطلحات النقد الأدبي . وأنا أعلم أن جهوداً قد بذلت في هذا المضمار ، ولكنني أحلم بعمل كبير ينهض على أسس إحصائية شاملة ، وينتهي منهجاً في الحصر والتبويب والتحليل يربط بين الظواهر ، ويتبع التطور التاريخي للتعبيرات التقليدية ، ويضع يد الدارسين على مواطن التأثير والتأثر ، ومواطن الجمود والتطور ومواطن الأصل والدخيل . مثل هذا المعجم في نظري كفيلاً بأن يحقق فائدة كبرى في ضبط لغة النقد الأدبي الحديث ، والمساعدة على تحليل كثير من الصعوبات والعقبات الموجودة في طريق هذا النقد .

محمد بريوي





١ - لم أشتغل بالنقد الأدبي كما يروح به الاصطلاح ، وإنما بدأت القراءة بالقلم - كما أحب أن أسميها - حين لغت نظري نجيب محفوظ وهو يكتب في الأهرام رائحته الشحاذ ، حيث جزعت من دقة وصفه لمرض من الأمراض (وهو الاكتئاب) حتى خشيت أن يكون قد ألم به طائف منه ؛ إذ تراءى لي أنه لا يستطيع أن يصل إلى صحن هذا الوصف ودقته إلا من عاش هذه الخبرة حتى التخاع ، فظلت أكتب مبيتاً ما في هذا العمل من قدرة علي تعلين المرض النفسى بأدق وأعظم من السائد في كتبنا ومراجعتنا العلمية . ونشرت قراء هذه القصة في باب ابتدعت في مجلة كانت تسمى الصحة النفسية ، وأسمايت هذا الباب نظرات في الأدب ، ويدأته بهذه الكتابة عن الشحاذ ، ثم ربايعات جافين ، ثم عن « غنى » ونحى غاتم . ولكنى سرعان ما تبينت الخطأ الذى وقعت فيه ؛ فمن ناحية تبينت أن المستوى الذى أكتب فيه هذا النوع من النقد هو مستوى وصفى ، يقلل من قيمة العمل الأدبى ولا يضيف إليه ؛ ومن ناحية أخرى تبينت مدى التشويه الذى يمكن أن ينتج عن مطقة وصاية العلوم النفسية على تلقائية المبدع ، فعدلت عن هذا المستوى تماماً ، لدرجة أنى أود لو أخلص من هذه الأعمال الباكسة ، أو حتى أن أكتب ضدها . وقد أشرت إلى ذلك في كتاباتى اللاحقة ، فيها يختص بالنحى لمتحى غاتم ، حين قرأت له « الأفيال » ناقداً ، وقدمت هذه القراءة باعتبارها بدرسى في قراءات للنحى ، وبالنسبة لربايعات جافين ، حين عدت لدراساته بالمقارنة بربايعات الحيام وربايعات سرور في عمل لاحق . أما شحاذ نجيب محفوظ فإنى أقوم بإعادة دراسته حالياً بالمقارنة بمالك الحزين لإبراهيم أصلان . ولعل ذلك يكفى اعتذاراً عن هذا الخطأ الباك .

٢ - أنا لا أهد نفسى أحياً (ناثراً أو شاعراً) بما يمكن أن تروحى به هذه الصفة ، وإن كنت أمارس الكتابة في كل من هذا وذلك ؛ وقد نشر بعضها ولم ينشر أغلبها . غير أننى أتصور أنه لا توجد علاقة مباشرة بين ما أمارسه إبداعاً أولاً وما أمارسه إبداعاً نقدياً ، وإن كان من المحال أن أنفى هذه العلاقة أصلاً . المهم أن ما أكتبه ناقداً لا يمزج فيها أكتبه منشأ أولاً ؛ فأنى لست المقياس الذى أقيس به نفسى ، وألا أصبحت كتابة موسى عليها . كذلك فأنى لا ألزم نفسى بقم نقدياً أكون قد طرحتها أو اكتشفتها فى أثناء نقدى لعمل غبرى . وليس معنى ذلك أن المسألة عفوية تماماً ، وإنما أردت أن أوضح أن العملية النقدية هى عملية إبداعية ، بادئة بنص متاح عند العالم فعلاً ، له ذاتية واستقلاله ونكهته وشموكته وإعجاءاته ، فهو الواقع المائل أمام الناقد ليبدعه مرة أخرى ، فى حين أن كتابة القصة - مثلاً - تستلهم واقعها من أجنبية عيانية مختلفة ؛ أجنبية من مادة الواقع الأولية التى لم تنتظم فى صياغة أدبية بعد .

أما الشعر فهو احتجام بصنع واقعها بكل عنوان الخلق الذى يكاد يكون من المحال معه إرجاعه إلى نص قائم ، ولا حتى إلى أجنبية محددة المعالم . وأية وصاية نقدية مسيقة - حتى من موقف الشاعر على نفسه إن كان فى الوقت نفسه ناقداً - أية وصاية لا بد وأن تفقد الشاعر هجوميته المخترقة ، التى لا يتميز الشعر إلا بها ليكون شعراً بحق . صحيح أنه لابد من موقف نقدي لاحق لتابعات الشعر الأولى ، وهنا يتدخل الشاعر ناقداً شعره وهو بعيد صياغته تدخل يزيد أو ينقص من قيمة الجرعة الأولى ، بحسب الجرعة ودرجة الوصاية . ولابد أن أعترف أن كثير من قصائدى قد تشوه بهذا التدخل حتى انتهى إلى سلة المهملات ، وبعضها قد تحوّر ونضج وتنامى حتى صار جديراً بأن يبقى .

إن كل عمل من أعمال الإبداع عندى له كيانه وديالته وغاياته التى يتداخل بعضها فى بعض من حيث البدء والغاية ، ولكنها أبداً غير ملازمة لبعضها البعض . ولا يمكن أن تكون الكتابة النقدية وصية على الكتابة المبدعة الابتدائية ، وإلا أصبح الأمر مثل تدريبات التطبيق على القواعد . وهذا ليس خلفاً ولا هو حتى كتابة عادية .

ولكن دعوني أعترف أني أبتين في إسهاماتي النقدية ما أتصور أنه إضافة إبداعية ، هي أهم وأكثر أصالة من محاولات الإبداعية لإنشاء إبداعيا أوليا ، فأشعر أنني أستطيع أن أضيف - نقلا - ما لا يستطيه غيري ، من موقعي للتعدد الترجمة والمصاد ، بالمقارنة بما يمكن ألا أضيفه قاصدا أو شاعرا .

ودعنا يرجع هذا إلى طبيعة مهنتي الأصلية ، حيث يمثل المريض نصا إنسانيا أصيلا ينبغي على قراءته بما هو عمل فريد ليس كمثله عمل آخر حقا . لذلك فأننا لرفض اللافتات التشخيصية لمريض حتى لا يصبحوا رقيقا في غط ، وأعد الجنون الفريد حدثا أصيلا دالما يحتاج إلى قراءة نقدية مشقولة .

أما أين بدأت ، وكيف تحولت إلى النقد ، فالإجابة هنا ترتبط بمازقي الخاص الذي دفعني إلى أن أطرق كل هذه الأبواب أصلا ، وهو عجز تخصصي العلمي عن استيعاب الجرعة الوجدانية المعرفية التي وصلتني من مرضي ، وعلى الخاص الذي استلزمه مرضي ، فرحت أطرق كل أبواب التعبير مما ، لعل وعسى ، فكأنني بدأت كل عولاني الإبداعية جميعا لنفس الهدف ، بنفس الدافع . أما الدافع فهو عجز الأداة واللغة العلمية في تخصصي عن استيعاب الرؤية التي يلتقي . وأما الهدف فهو أن أبلغ هذه الرؤية التي لم أعد أملك أن أكتفها ، وإن كنت لا أبتين تفصيلات معالجها إلا في أثناء الإبداع ذاته ، بكل أسلوب ، وفي كل مجال .

والنقد هو هذا وثقا ، وهو أقدر وأرحب المجالات التي طرقتها .

٣ - من البديهي أن لا بد أن أكون منها بأني أكتب ما يسمى النقد النفسي ، وإن كنت قد أوضحت في أول دراسة لي في هذه المسألة (وهي أول ما نشر لي في " فصول " عن إشكالية العلوم النفسية والنقد الأدبي) - أوضحت أنني في نهاية الأمر ضد هذه المدرسة النفسية ؛ فمن ناحية غلب على هذه الدراسات النقدية النفسية مفاهيم التحليل النفسي التقليدي الذي تجارزته معظم المدارس الأحدث ، بما في ذلك المدارس التحليلية ، ومن ناحية أخرى ظهرت بعض مقاييس تقيس العمل الأدبي بما يتجزئه أو يفهمه ، وفي الحالين وثق أهل الإبداع الأدبي بأهل النفس حتى تصوروا أنهم أصل في معرفة ماهية النفس ، ومن ثم قد يمكن أن يكونوا مرجعا في ذلك . وكل ما حاولت أن أبرزه في هذه المسألة هو أن المبدع هو الأصل ، ونحن - المشتغلين بالعلوم النفسية - ننملم منه ، وأن فرويد حين أطلق كلمة " عقدة أوديب " على مرحلة من مراحل النمو كان يعلن سبق الأدب لمعرفة النفس ، أي أنه كان يفسر النفس بالأدب ، ولا يفسر الأدب بالنفس . وحين حاول فرويد عكس تحليله لليوناردو دافنشي أخطأ وضلح بما لا يليق . وهكذا .

ومع ذلك فأننا أضيق نفسنا متلبسا بالتفسير النفسي للأدب في أثناء قراءتي وكتاباتي النقدية ، رغم كل هذا الرفض لهذه الوصاية .

وقد اكتشفت من واقع هذا التناقض الظاهري أنه يمكن أن توجد لما يسمى النقد النفسي عدة مستويات ، مارسناها جميعا حتى انتهت إلى ما أقوم به الآن :

المستوى الوصفي : وهو الذي يقول فيه الناقد إن هذا البطل في رواية كذا كان عنده كبت من الأعراض واسم مرضه كبت من الأمراض . وهذا هو أسوأ المستويات قاطبة ، وهذا هو ما وقعت فيه من البداية ، وما أحاول أن أستغفر عنه حالا (مرحلة قراءتي للشحاذ ، والنهي ، وإلى درجة أقل رباعيات جلالين أول مرة) .

المستوى الدينامي أو التحليلي : وهو يصيغ المدرسة النفسية في النقد أكثر من المستوى الأول . ولا شك أن له شرعيته وعصمه . وهو المستوى الذي تناولت به الدراسة المقارنة بين رباعيات الخيام ، ونجيب سرور ، وجمالين ، وإن كنت لم ألتزم فيها بالفكر التحليلي التقليدي (الفرويديني) بقدر ما قرأتها (الرباعيات الثلاث) من منطلق العلاقة بالموضوع object relation school ، وقد أخذت منها أبعادا جديدة أضافت لي علمي بهذه المدرسة أكثر مما أضفت هذه المدرسة إلى هذه الأعمال ، وإن كان في ذلك ما يمكن أن يسمى الصدق بالاتفاق consensual validity ؛ أي أن الوصول إلى حقيقة معرفية واحدة من منطلقات مختلفة ، وبلغات مختلفة ، هو في ذاته إثبات لصحة هذه المعرفة . وقد أثبتت هذه الدراسة صدق ما ذهبت إليه هذه المدرسة التحليلية ، بقدر ما أضفت أبجدية هذه المدرسة جوانب الخلف الإبداعي في هذه الأعمال .

وثمة بعد آخر لهذا المستوى التفسيري ، وهو قراءة العمل الأدبي من منطلق تركيبي نفسي أساسا ؛ وهو بعد مستعرض أكثر تحيزا ، لأنه يعطي راحة وحركة أدبية أكثر مما . له المنظور التحليلي الذي يهتم بالبعد الطولي والعلاقي أكثر وأكثر . وأعتقد أن كل أعالي النقدية بلا استثناء قد غاصت في هذا البعد التركيبي بما استطاعت ، وخاصة من منطلق مفهوم تعدد الذات حيث أرى شخوص الرواية ، ووحدات الشعر - مثلا - كلها كيانات حية قائمة حاليا ،

ومتضاعفة ومتضاربة ومتبادلة . . إلخ ، في ذات البدع وفي عمله في آن واحد وهذا هو مفهوم الواقعية عندى . الواقعية هى أن يتناول البدع واقعه الحى بكل مفرداته من حيث حيوية تخطه (لا يفهمه) للواقع بكل أبعاد الدخايل والمخارج ، فتتجاوز كياناته الحية واقعا مع حله الخارجى ، واقعا آخر ، بحيث يكاد يكون من المحال الفصل بينهما . وعمل ذلك فكل أدب جيد هو واقعى حيا . وقد كنت أسحق هذا القرض من واقع قراءاتى التقليدية بنسب قوة تحقيقه من واقع ممارسة علاجية خاصة هى العلاج الجمعى .

أما المستوى الثالث : فهو الذى أقرأ فيه العمل الأدبى عما هو أنا ، دون التزام مسبق بأى إطار مدرسى أو نظرى ، فأخاطب مع النص مثل أى قارئه آخر . لكن ما هو أنا ؟ ليس إلا خلاصة كل معرفتى ووجودى وخبرتى ولدىاى وحضورى . . إلخ . فلا أستطيع أن ألتصص من كونى طبييا ، أو من كونى متعظما مريضا لى ، أو من كونى أعرف هذه النظرة النفسية أو تلك ، فيتم حوار عتيف بينى وبين العمل ، أحاول فيه أن أطوعه لما وصلنى منه ، وما عرفت عنه وبه . وفى الوقت نفسه أقبل منه أن يروضنى نحوه . ويتم هذا وذلك في آن واحد ، فأخرج من القراءة بالإضافة إلى ما هو أنا ، بحيث تتحور مواقفى العلمية والأدبية على حد سواء ، فأصك القلم لأسجل كل هذا الذى حدث ، فيكون نقدا .

ولا أحسب أن ذلك كله يندرج تحت ما يسمى بالدرسة الانطباعية ، أو أنه يحتوى أى جرعة شخصية مفرطة ذلك أنه بقدر ما يكون حضور الناقد موضوعيا ، أى بما هو ، وبما يثله ، وبما يستوعبه جميعا ، ويقدر ما يكون حضوره هذا حيا متحررا أبدا في رحلة مرنة متصلة بين الدخايل والمخارج - بهذا القدر يكون انطباعه أبعد شيء عن الذاتية . فالمسألة إذن ليست في أن هذا العمل أنا أسبغته ، وأن ذاك العمل أنا أنقر منه ، بل إن المسألة هى : هل أنا أعيش هذا العمل في داخله ، داخل ، أم أنى أظلم متصلا عنه ؟

والمقاييس في ذلك عندى هو أنى إذا خرجت من عمل ما كما دخلته فلا نقد ولا يميزون ، مهما بلغت دقة الأداة ، وموسوعية التنظير . أما إذا هشته ففخري ، فأعلنت صياغته من خلال ذلك ، فأوصلت صياغتي هذه ثلاث ، فهذا هو النقد الذى أجتهد في الجهاهه .

وأرى أنى لو نجحت في ذلك قليلا أو كثيرا فإنى أكون قد أسهمت في إضافة إلى النص . وأستطيع أن أعد قراءاتى النقدية المنشورة عن : « ليالى ألف ليلة » ، و« رثيت فيها يرى التاتم » لنجيب محفوظ بمرعن قصة (رواية) « نيتشكا زيفانوا » لديستوفسكى و« آفيل » فتحى غنم ، و« ليل آخر » لنجيم عطية ، و« قتل نفس بشرية » للمنى قنديل ، وشعر أحمد زرزور - أستطيع أن أعد كل ذلك نموذجيا لهذه القراءة الموضوعية المنة لإعادة خلق النص في الجهاه مواز ، إن صح التعبير .

وأستطيع كذلك أن أعلن أن هذا الأسلوب هو الذى قرأت به - نقاداً - كثيرا من الأعمال الأخرى التى لم تنشر كتابتى عنها بعد ، مثل « رشق السكين » للممزنجى ، و« السكة الحديد » للخرط ، و« ذباب » سارتر ، و« متهم » مورافيا ، و« ليمون » الديب ، و« مالك الحزين » لأصلا ، ناهيك عن محيط ديستوفسكى الذى ليس له قرار أو حدود .

٤ - بصراحة ، لا أستطيع أن أجزم ، بل لعانى أكون أكثر أمانة حين أجيب بالنفى ، فانا مثل تماما في قراءاتى المنهجية المنظمة ، وإن كنت قد قرأت كل ما نشر بالعربية فيما يسمى بالمنهج النفسى ، محاولا أن أصصح نفسى ، من أول أستاذنا المعاد حتى شاكر عبد الحميد ، مارا بالغمين وعز الدين إسماعيل ، فتأكد تحفظى على هذا المنهج كما أسلفت ، ولكنى أعد هذا تأثرا بشكل ما ، فلولا هذه الإسهامات الباكورة والمواكبة ما صقلت رأيى في اتجاه ما أرى الآن ، وإن كان في اتجاه مختلف فالفضل يرجع إلى أصحابه دون ارتباط بالنتيجة .

وقد تاملت على نقد نجيب محفوظ بصفة عامة حين رجعت إليهم لما قررت أن أقوم بدراسة مقارنة بين أولاد حارثا والثلاثية والخرافيش في مقابل مائة عام من العزلة للمركيز ، وقد هالنتى هذه الرؤى المتعددة ، حتى قلت ، وسجلت في بداية بعض نقدى لمحفوظ ، خط من محفوظ ما شئت لا شئت .

وعموما ففيا عدا أستاذنا يحيى حقى ، من الجيل الرائد ، وجابر عصفور من الجيل الحالى ، فإلى أجد صعوبة شديدة في تتبع الدراسات النقدية المفرطة في أكاديميتها ، ففى نهاية النهاية ، لن يكون النقد إلا إبداعا ، وأية محاولات لجمعه على بالبقى المقنن المحكم ، سوف تمسحه وتشوّهه ، كما حدث لعلم النفس وأكثر ، ولن تنفذ علمنة النقد

مسيرة الإبداع بصيغة عامة ، بقدر ما لم تعد دراسات علم النفس للمُعَلِّم معرفتنا بجمالية النفس بالقرينة بما أسهمت به الفلسفة قديما .

٥ - ذكرت حالا أنني أدخل قارئا عادياً ، لكنني أستطيع أن أتذكر أن ثمة فرقاً بين أن أقرأ صامتاً لي ، وأن أروي أن أقرأ العمل بحروف مكتوبة لي ولغيري (عما أسميه نقلاً) ؛ فالأمر على ما يبدو يجري هكذا :

فأنا أحاول أن أنزع عن نفسي ابتداءً أن هذا العمل لفنان الذي أعرفه مسبقاً ؛ إذ إنني لو قرأت العمل بما أتوقع منه ، وما أعرف عن كاتبه ، فجاه كما توقعت ، فأى جديد هناك ؟ وأي شيء يمكن ؟ وقد شجعتني هذه البداية دائماً على أن أرفض أعمالاً لا يمكن تعميها من حيث المبدأ - أن أجرو أن أتصور أنهم يكتبون ما يرضى . فمثلاً حين قرأت قصة قصيرة اسمها « الفار التروحي » لتجنب محفوظ لم أملك أن أرفض وزينتها المقرطة ، ولم أنقدها ولم أعد إليها قط .

ثم إن أعود للعمل بعد أن تكون قد وصافني منه الإشارات الأولية التي تكون سلياتها - في العادة - أكثر من إيجابياتها ، فأحاول أن أقتصص الجمل العام الذي كتبت فيه ، احتراماً للجهود البشرية وبقصصاً للإبداع الكتاب الخاص لهذا العمل بالذات (إن أمكن ذلك) ، فإلك الحزين والسكة الحديد ، كتبتا في سنوات ، فكيف أسمح لنفسي أن أمر بأى منها في ساعات ثم أدعى أنني عشت كتابها بدرجة تسمح لي بمحاورة ومحاورة قرائه ؟

وفي هذه القراءة الثانية أمسك القلم « مشخبطاً » على النص بحرية كاملة ، وكان صاحبه معي أمسك خفاه ، بل إنني أتصور أحياناً أنني « الأيطه » جسدياً ، ومثلون القبط منه ، والحقد عليه ، وشكره والدعاء له ، والتساؤل أمامه ، فأحاول أن أقلب كل ذلك إلى ما أسميته حوار « الملاحظة » . ثم إن أعود إلى العمل ببساطة التسجيل ، أجمع « النيات » التي سبق أن أشرت إليها « مشخبطاً » والتي تستحق أن ترصد معاً ، فأعيد تنظيم العمل من منطلق الخاص لأظهر منه ما ظهر في لي تسجيلاً آخر ، يصنع منه ثوباً آخر .

وفي هذه المرحلة الأخيرة تحضر الرؤى العلمية ، والمبارسات الحبرية ، فاستعين بها واستهدى ، بقدر ما أضيف إليها وأحوها من واقع العمل ؛ فأنا لا أجمعها - مثلاً أخطأت في البداية - وصية على العمل ، وفي الوقت نفسه لا ألتصافاً مدحياً أنني تخلصت من أثرها تماماً ، بل إنني أعدتها من خلال العمل طوال الوقت . فعين أكتشف - مثلاً - في سكة حديد الخراط صورة محزنة للموقف الأدبي ، أضيف إلى الموقف الأدبي تقصيصات جديدة ، بقدر ما تتيحني معرفتي بالموقف الأدبي الأصل إلى اكتشاف بدوره في هذه الملاحظة أو تلك .

في كل ذلك أريد أن أقول إنني لا ألتزم بمنهج معين ، اللهم إلا الالتزام بمحاورة القراءة ، وإعطائه إيقاعها ، والحوار معها طوال معاشتها بأكثر قدر من الموضوعية والبرونة التي تسمح برحلات الدلائل والخارج المستمرة .

على أن بدأت مؤخراً خبرة جديدة بالتسجيل ، بعد أن حذقت السيطرة على التقنية المعقدة (الحاسوب) فحرت أكتب النص الآن على الكمبيوتر حرفاً حرفاً ، وأعد ذلك في ذاته نوعاً من القراءة البطيئة ، ثم رحت أستعين بهذا الحاسوب ليجمع لي تواتر ما تراسي لي جموع في أثناء هذه القراءة المكتوبة ، (حيث كنت أضيف إلى النص ملاحظات مقوسة أولاً بأول في أثناء نسخه) ، فوجدت أنه قد وفر عليّ ما لا أتصور ، وتذكرت مراراً طه حسين لجابر مصغور ، وأشفت عليه ، وحسنت نفسي ، لكنني علمت ونخت أن تغلب المسألة عند التصحيح أو للنهر إلى حد تواترات فارقة ، تصبح مسألة حسائية تقيحة . وهذا لا ينبغي أن يدفعنا إلى إهمال هذه التقنية الجديدة ، إلا أنه يطرح علينا - كما باشرت - تحديات ماثلة وعظيمة ؛ فقد شعرت أن هذه الآلة يمكن أن تساعدن في جمع ما أرى ، لكنها لا تربي ولا ترى بدلاً مني - طبعاً .

٦ - للأسف ، بكل الأجتناب ، في قراءتي النقدية في القصة القصيرة والرواية والشعر ، بل إن قرامق في التراث الشعبي ، والحدائث والأشلة واللواويل ، أعدتها قراءة نقدية أكثر منها دراسة منهجية ، وإن كان لي أن أعتبر عن هذا التصعد المترامي الذي يجري من إقتان نوع بذاته ، فعلى أنني لست ناقدًا بقدر ما أنا قارئ حاصر ، وأحب أن يحضر النفس معي قرامق لكل ما أقرأ ، ونتاج هذا هو ما يسمى نقلاً .

وأضيف هنا تقصيصاً مناسباً ؛ فأصعب أنواع النقد في خبرتي هو نقد الشعر ، لدرجة أنني قلت لنفسي إن الشعر لا يتعد أصلاً ، ولولا إلهام الصديق أحمد زرزور ، وبعض إلهامات متفرقات شعرية من هنا وهناك ، لما جرت على أن أقول شيئاً أمام ما هو شعر . ولا بد أنني غلط في هذا ؛ فما دام هناك نقد للفن التشكيل ، والشعر تشكيل ، فلا بد أن نقده جازراً . ومع ذلك فما زلت عند غفط . وقد يكون مناسباً ، ما هنا تكلم عن علاقة أنواع الإبداع

عندى ، أن أعترف أن الشعر قد لا يتقد إلا شعرا ، وهو أحد صور ما أسميته « إبداع على إبداع » (مستهددا بقصيدة محمود شاعر على قصيدة الشيخ الفطاف ، القوس المراءى) . وأعترف أن الشعر يثير ما هو شعر أكثر مما يثير في ما هو نقد ، وكفى .

وإذا كان لي إبان اختار ، فأتأخر القصة القصيرة والرواية ذلك أن البعد الزمني في هذه الأعمال (الزمن بمعناه الطويل ومعناه العريض) إنما يسمح لي بالحركة المواكبة التي يمكن أن أجدها فيها الجليد ، وأن أعيد في رحابها الصياغة ، بعكس الشعر الذي يموتى عن الحركة الرجعية بقدر ما يصور الإبداع مكتفا متكاثفا بعضه في بعض ، حتى يصبح تحليله إلى عناصره أقرب إلى التشويه أو الجحفة .

٧ - ليس لي أن أحكم من موسى هذا ، وإن كنت لرى أن النقد يسير على غير ما أشتى ، أو أقتى ، إذ أعشى أن يغلب الطابع الأكاديمي المعلن على النقد ، فلا يعود إبداعا ، إذ قد يتردد النقاد المبدعون أن يرفعوا صوتهم بإعادة صياغة النص نقدا ، وذلك خشية التجهيل أو التهورين . وأتصور أن العودة إلى النقد / الإبداع هي ضرورة للحوار مع المبدع الشيء ، بقدر ما هي ضرورة للأخذ بيد الشباب والمبتدئين بصفة خاصة ، بل هي ضرورة لتحريك الحركة الأدبية برمتها .

٨ - لا بد أن أعترف أنني فعلا أحلم بمثل ذلك ، وأن هذا يمثل عندي غاية لما حق الأولية على كل ما عداها في عاولان المشمية ؛ فلا أحسب أنني أستطيع أن أكتب شعرا لا يكتبه غيري أفضل منى مرات كثيرة . كذلك القصة قصيرة أو طويلة ، فهذا كله يكلف يكون مفروضا على في محاولة تواصل مجهضة ، كما أشرت سابقا .

أما الذى أستطيع أن أصيف فيه ، ومن خلاله ، فهو هذا العمل النقدي الذى أحلم به . وأحسب أنه يقوم على محورين متوازيين متكاملين :

الأول هو قراءة نجيب عفوفا قراءة شاملة ، وخاصة فيما يتعلق برؤيته الممتدة عبر الأجيال في الحرافيش التي هي « ولاف » يمثل جماعا بين أولاد حارتنا والثلاثية . وقد كان لي فيها كتيب عن ليالى ألف ليلة وروايت فيها يرى النائم (وليس الشحاذ) ما يدفعني إلى الأمل أن تتعامل هذه المحاولة أن تكون حليا قابلا للتحقيق ، وخصوصا إذا نجحت في أن تربط بين « مائة عام من العزلة » وبوجه خاص ، وبينه وبين الأعمال الأخرى لهذا الكاتب التاريخ . وقد كان هذا حلمي قبل جائزة نوبل ، ولكنني ترددت لأسباب أصبحت أكثر مدعاة للتردد بعد الجائزة . ومع ذلك فأتأ أن أجهد لأحاول أن أشرقي كل صمويت داخلية وخارجية ، وأشعر في الوقت نفسه أن هذا ما أستطيع أن أشكره به بما يجدر به وثنا .

أما المحور الثاني الذى أحلم به فهو إعادة قراءة ديستوفسكى حرفا حرفا في ضوء المعطيات المعرفية الجديدة عن النفس ، وخصوصا البعد التركيبي الذى أشرت إليه حالا ؛ فأحسب أن عالم النفس الداخلى عند ديستوفسكى لم يزل ما يستحق ، وما هو جدير بأن يجعلنا نستلهمه ، ما يضيف إلى معارفنا ما ينبغي ، وأن نفس حوله بما نستطيع ، فنسهم بذلك في معرفة أعرق بما هو نفس ، وبما هو إنسان .

وإذا كان ما يجول بيني وبين المبادرة إلى ذلك أنني سأتناول هذه الأعمال مترجمة ، فلأنني أعد ترجمة سامي الدروبي على وجه الخصوص هي إعادة إبداع بالعربية ، أو لعلها ، من صنف معين ، صميلة نقدية فعلا ؛ إذ هي إعادة قراءة النص بحدس - لا مجرد لفاظ - لغة أخرى . وقد يكون في هذا التحفظ ذاته ما يميز أكثر نحو هذا العمل ، لعله يأتي قراءة في جماع حلس الترجمة والإبداع جميعا .

يحيى الخواوي



الواقع الأدبي

● تجربة نقدية

— خصائص الخطاب السري
لدى نجيب محفوظ
دراسة في «زقاق المدق»

● متابعات

— أشجار الأسمنت
معنى الإيقاع ، وإيقاع المعنى

● عرض كتاب

— قراءة «مفهوم النص»
لنصر حامد أبو زيد

● مع المجلات العربية

● رسائل جامعية

— جدلية اللغة والحدث
في الدراما الشعرية العربية الحديثة
— دور يحيى الطاهر عبد الله
في القصة القصيرة المصرية
١٩٦٥ - ١٩٨١
— مجلة «الثقافة»
١٩٣٦ - ١٩٥٢
دراسة تاريخية وفنية

كما أن هناك خصائص سيميائية ، وهي مواصفات جديدة توحى بأن النص كان يوظفها توظيفاً مقصوداً ، ويلعب عليها لتؤدى عنه دلالات تاريخية ، أو اجتماعية ، أو نفسية ، أو جالية ، أو ضد الجالية : مثل الروائع (للسنة والعقبة معاً) ، والعيون ، والوجه والألوان على اختلافها ... وهذه هي السيرة النوفية / الأسلوبية التي يتفرد بها النص ، ويحاول إيجاد بنيتها الخطابية عبرها .

أولاً : خصائص أسلوبية :

(1) الوصف :

الوصف في السرد حتمية لا مناص منها له ، إذ يمكن ، كما هو معروف ، أن نصف دون أن نسرده ، ولكن لا يمكن أبداً أن نسرده دون أن نصف ، كما يلعب إلى ذلك جبرار جينيت⁽¹⁾ .

وللوصف علاقة حميمة بالسرده ، حيث يظهره على النحو والتطور ، كما يبدو ، من بين يديه ، كثيراً من الأمثلة التي قد يلقيها المتلقي على الخطاب السردى لو لم يتدخل الوصف لتوضيحها ، كوصف القلعتين ، والعيون ، والوجوه ، والشعور ، والأرجل ، والأيدي ، والأثرف ، والأفواه ، والأجسام جملة ، بالإضافة إلى وصف الملابس ، والظواهر ، والحركات ، والشككات . ويضاف إلى كل هذا وصف الطربايع التي تنطوي عليها الشخصيات بالتصدي لها بطريقة السرد من الخلف ، وتقديم كل التوضيحات عنها للمتلقى .

ولا يهبط الوصف بوظيفته السردية حتى يشمل المناظر الطبيعية ، والحيوانات الخارجية : كالفرح ، والمطر ، والشمس ، والدمر ، واللبل وما فيه من ظلام ؛ ووصف الأمكنة الحضرية كالشوارع ، والأحياء ، والساحات ؛ ووصف الأمكنة الطبيعية ، كالجبال ، والسهول ، والأنهار ، وعلم جراً ...

ولكن علاقة الوصف بالسرده كثيراً ما تكون مزججة له ، ثابته من مساره ، معرقة لتلك ، بل مفسدة ، أطواراً ، لبنائه ، إذ كلما تدخل الوصف ، توقف السرد ، وتولّى الحدث إلى الوراء . من أجل ذلك لا ينبغي أن يظن الوصف على السرد ولا أساء إلى بنائه ، وربما أفقده بعض خصائصه فنييه تفصيلاً .

ذلك ، وقد توزع الوصف في هذا النص بكيفية جعلته مثيراً بثاً متباعداً . وهو لم يأت في النص احتياطاً ، بل أتى من أجل غايات فنية ، منها إمداد المتلقي بمعلومات تتصل بالشخصيات وصفاتها وطبائعها أو ما يحيط بها . وقد امتد الوصف على مساحة بضع وعشرين صفحة ، شملت تسعة وعشرين تدخلاً وصفيّاً ، على الأقل .

وما لاحظناه على بناء هذا الوصف بعماء ، أنه قصير في معظم الأطوار ، بحيث لا يكاد يجاوز خمسة أو سبعة أسطر ، ونادر ما يربو على ذلك ، بل ربما أكتفينا بقصير على سطرين اثنين فقط ، كما يتجسد ذلك في وصف «سليم علوان» بعد أن أبل من حلة :

والأقدام من قبل . و «التخليب» لديه هو جملة من الإجراءات المتعلقة بوضع الخطاب موضع الانتهاز ، أو في حالة انتهاز . و «التخليب» يختلف عن «التنصيص» (وهذا المصطلح ، مثله مثل «التخليب» من اقتراحنا) - (Textualisation) (Textualization) ، الذي هو مجموعة من الإجراءات التي ترمي إلى تشكيل مضمون خطابي ، يكون طليعة لظهور الخطاب⁽²⁾ . فكان التنصيص يعني مرحلة انتهاز النص ومعالجة غامضه ؛ على حين أن الخطاب هو النص الكامل المتكامل المنجز ، أي النص للهيأة الطليعة أو القراءة . على أن كثيراً من المنظرين الآنسين يذهبون إلى عدّ النص مرادفاً للخطاب ، ويستبعدون .

يبد أن التقاليد المصطلحية الآن تقضي بأن النص أصبق دلالة من الخطاب ، فهناك النص الذي يطلق على وحدة محددة من الكلام الأدنى ، مثل نص قصيدة ؛ على حين أن الخطاب يشمل مجموعة من الكتابات الشعرية ، وربما كل الكتابات الشعرية . لذا قلنا مثلاً «الخطاب الشعري» فإتينا نتمّ كل ما قبل من شعر . على أننا لا نستطيع أن نتوصل إلى هذه الدلالة الواسعة إذا قلنا «النص الشعري» ، الذي سيمى سياسة محددة من الشعر .

ولإطلاق مصطلح «خطاب» على نص رواية واحدة مبروثة التأويل ، من حيث إن الخطاب كأنه مجموعة من النصوص المؤكولة إليها سرده حكايات مختلفة ، مجمعة عبر شبكة سردية مترابطة ومتراصة ، عيها حكاية واحدة كبيرة هي نص الرواية . فضلاً عن أن هناك من الآنسين من يعدّ الخطاب معادلاً للنص ، كما أسلفنا القول ، على الرغم من أننا لا نميل إلى هذا للخطاب الذي قد يفضي إلى لبس الحبال بالتأويل .

وكل من يقرأ أعمال أميل نجيب محفوظ ، كلها ، أو بعضها ، أو عملاً واحداً منها (ونريد القراءة هنا التقد) سيلاحظ أن له خصائص معينة تيسم خطابه الروائي جملة . على أن هذا الحكم ليس من السير إياه إلا بقراءة حدثائية كاملة ومتأنية لأقاربه ، من أجل استخلاص الخصائص العامة للغة السردية لديه . ولقد تألّى لي تبين أهمّ هذه الخصائص بفضل القراءات الطويلة المضنية لنص زقاق المدق ، حيث رصدنا جملة من هذه الخصائص ونحن تفكّك اللغة الخطابية إلى وحدات موضوعاتية ، مكتسبة من تعرف المجلس الذي يُقاربه نجيب حين الكتابة ، أو حين كان يكتب هذا النص خصوصاً .

وما استخلصناه من اللغة للفككة من أصل مجموع الخطاب أن هناك خصائص أسلوبية ، وهي مواصفات تقليدية تصادفها ، أو تصادفها ، في معظم النصوص الأدبية العربية وغير العربية : كالوصف ، والتشبيه ، والتكرار ، والتناص المباشر (الاقتراس) : كما كان يسمى في مصطلحات البلاغة المباشرة . وعلمه سيرة طبيعية لدى كل كاتب كبير ، عبر لب كبير ؛ فهو لا يستطيع الخروج من جلده بتأسيس لغة كملغة جديدة ؛ بل هو محكوم بالخصوص لأسلوبية اللغة التي يكتب بها ، وللأدب الذي يكتب فيه .

٢٦ — وصف ميدان الملكة لربانة بعد الغروب (ص ٢٣٥) .

وسين تناول قصص الكيفية التي بها توزعت أرقام الصفحات المتصلة بالوصف السري نجد هذه الأوصاف موزعة بمعدل وصف واحد في كل تمنع صفحات من مساحة النص الروائي بجملة .

ونستخلص أيضاً من بعض ما أثبتته هنا أن شخصية حيدة تتألف السهم للملء من العنابة الوصفية ، حيث توصف حجرة الاستقبال في شقتها الأولى ، ثم توصف هي ، ثم يوكل إليها هي شخصياً الوصف لتصف ، ثم توصف في معرض وصف فرج إبراهيم وتقدمه إلى التلالي ، ثم توصف الفرقة التي تأن لها لأول مرة بعد اتحاقها بعشيقها في شارع شريف بلشا ، ثم يعود الوصف إليها ، أنيز الأمر ، ليقدمها في أبهى صورة ، وأقن حياة .

ولعل أكثر الشخصيات استئثاراً بالوصف من بعدها شخصيات رضوان الحسيق ، وزينة ، وسلمي علوان . أما أكثر الأمكنة استبداداً بهذا الوصف فهو زقاق المدق ، الذي وصف عند الأصول ، وفي الليل ، وفي حال النهار ، وفي حال الصبح .

٢ — التكرار :

التكرار ، كالوصف ، من الخصائص الأسبسية المحترم لزومها للأعمال الأدبية ، سريّة كانت أو غير سريّة ؛ فقد أثبتنا التكرار سمة من سمات الأعمال الأدبية الخالدة ؛ وذلك لأن المرء حين يعول حديثه عن شيء ، أو قصه لحكاية ، يضطر إلى تكرار بعض الألفاظ ، أو بعض الأفكار ، أو بعض العبارات ، لأسباب مختلفة ، منها :

(أ) أن اللغة لا تسعف الكاتب بشفة والتبحر ، أو قل إته هو الذي لا يسعها بالتبحر فيها ، والتمكن من كل معجم ألفاظها ؛ فيتم التكرار الذي ما منه به . وإلزم هنا ، إذا صح أن يُلَاحَظ مَلُوح ، أو يُلَاحَظ عُلُومَ مَدَا ، إنما يقع على اللغة طوراً ، وعلى الكاتب بها طوراً ثانياً ، وعليها جيماً طوراً آخر .

(ب) أن طبيعة الموضوع المعالج تقتضي تكرار مداني بعينها ، وأفكار بعينها ، لتوثق فيها ، وثقتنا ، في مواقف سريّة معينة . مثل تشييط شتر حيدة ؛ إذ تكرار عبارة التشييط في بعض هذا النص ليست قصوراً من الكاتب ، ولا إقصاراً من اللغة ، وإنما أسلوب توظيف هذا المشهد الجميل الذي يتخلو فيه المرأة إلى نفسها تشييط شعرها ؛ وهو هنا موصوف في كل الأطوار بالطور .

(ج) لكل كاتب معجمه اللغوي ، كالموسيقار الذي يكون له معجمه الموسيقي ، والرسام الذي يفترض أن يكون له ، هو أيضاً ، معجمه اللون ؛ وهلم جرا . . . وما ظلك إلا لأن الكاتب حين يُلَاحَظ الكيفية ، ويترقب تشييط الكلام وتزوير المعاني ، تمكن من قريحته عبارات بعينها (ولا نريد أن ننزل هنا إلى تفصيلات لأسباب هذا التمكن الذي قد يكون ثقافياً ، وقد يكون نفسياً ، وقد

وعَجَبَ لشأبه الذي احتفظ ، رغم هذا التنوير ، بشفته وشفاته ، في وجه طمست سياه وعمله ، وحفي عليها المرض الخليل ؛ فكانه نخلة ساقطة في صحراء جرداء (٢٠) . وحتى لا ننزل إلى تفصيلات قد تكون ، منهجياً ، مزجية ، فإننا نعود إلى عرض موضوعات الوصف ، مع ذكر أرقام الصفحات التي وردت فيها من النص حسب الطبعة التي اعتمدناها :

- ١ — وصف زقاق المدق (ص ٥) .
- ٢ — وصف العم كامل ويطه الضخم (ص ٦) .
- ٣ — وصف مقهى المعلم كرشة (ص ٦٠) .
- ٤ — وصف رضوان الحسيق وبهاء وجهه (ص ١١٠) .
- ٥ — وصف حجرة الاستقبال في شقة أم حيدة (ص ١٦٠) .
- ٦ — وصف أم حيدة نفسها (ص ٢٣) .
- ٧ — وصف حيدة (ص ٢٣) .
- ٨ — حيدة تصف ، بطريقها الخاصة ، رجال الزقاق وإسداً وإحدأ (ص ٢٦) .
- ٩ — عودة إلى وصف رضوان الحسيق (ص ٤٦) .
- ١٠ — وصف فرن حسنة (ص ٤٨) .
- ١١ — وصف زينة الرقيب (ص ٤٨ — ٤٩) .
- ١٢ — وصف قاعة الاستقبال في بيت رضوان الحسيق (ص ٧٦) .
- ١٣ — وصف حيدة كَمَلْ أمم زينة بقصد تشويبه (ص ١٠٤ — ١٠٥) .
- ١٤ — وصف جملة بَقَر حسنة (سطلان قط) (ص ١٠٨) .
- ١٥ — وصف البيت التي وُذِنَ فيها زينة ونشأ ؛ وهي أقل من الزوايل (ص ١٠٩) .
- ١٦ — وصف جسم إبراهيم فرحات مرشح الانتخابات البرلمانية (ص ١٢٥) .
- ١٧ — وصف حفل الحملة الانتخابية للفتلة في السرافق ، وعودة إلى وصف حيدة أيضاً (ص ١٣١) .
- ١٨ — وصف فرج إبراهيم (ص ١٣٢) .
- ١٩ — وصف علوان بعد البره من عله (ص ١٤٥) .
- ٢٠ — العودة إلى وصف علوان بعد المرض أيضاً (ص ١٤٧) .
- ٢١ — وصف الفرقة الجميلة التي نالت فيها حيدة لأول مرة بعد زيناها الزقاق (ص ١٧٨) .
- ٢٢ — وصف إحدى حجرات مدرسة الدخارة التي كان فرج إبراهيم ناظرها (ص ١٨١) .
- ٢٣ — وصف أحد المخبئين الذين كانوا يملئون الرقص بلك المدرسة (ص ١٨١) .
- ٢٤ — وصف حانة فيتا بحارة اليهود (ص ٢٠٦ — ٢٠٧) .
- ٢٥ — العودة إلى وصف حيدة للمرة الثالثة على الأقل ؛ وهي هنا في حال احتراقها بالدخارة (ص ٢١١) .

يكون جالباً ..) قوله يرددها لا في العمل الروائي الواحد ، بل قد يرددها في أميال سردية أخرى؛ فصحيح لازمة من لوازمه ، أو عادة لغوية تتقاربه ولا تفرقه ، وتلازمه ولا تزيله . هل أنه يمكن التوابع في أعمالي أبعد غوراً عنه الإشكالية التي لا نريد أن نتورط في تأسيس نظريتي من حولها لم نرَ إليها في هذا المجاز ، فادعوا نريد أن نعد إلى الجانب التطبيقي للمض من هنا فصالحه .

كللك طرفة لا نريد أن نتورط إلى مدغرة هذه المسألة بمنهج موضوعاني ، إذ مثل ذلك سيؤخرنا عن سبيل النجى الذي رسمناه منذ البدء .

ونريد أن نتوقف لدى ثلاثة مظاهر وقعت في النص ، واسترعت انتباهنا ونحن نتفكك و زقاق اللذيق إلى وجدانيها المتجانسة الأولى قبل إعادة التركيب مرة أخرى : مثل « شعر حميدة » ، « ودون النيس بكلمة » ، « وضرب الكف بالكف » . وإذا كان المظهر الأول يتصل ببناء شخصية حميدة أساساً ، ثم يلمح الأسلوب لدى المحلل في المرتبة الأخيرة ، فإن الأمرين الآخرين يتدرجان في صميم أسلوبية الخطاب السردية لدى نجيب محفوظ في هذا النص .

(أ) شعر حميدة :

إن الكَلَفَ الشديد الملبث عن شعر حميدة الطويل ، القامح ، الجليل ، للفعل (حين كانت صغيرة في زقاق اللذيق ولا تسهل إلا مرة واحدة في شهرين أو أكثر) ، والمطر (حين أمت مؤبرية متربة في شارع شريف بالها) - لم يكن ليضع تكراره بهام من روائي عتري . إن هذا الشعر انتقل في هذا النص ، في رأينا ، من الدلالة اللغوية إلى الدلالة السيميائية ، فأصبح رمزاً لهذه الشخصية ، كما أصبحت هي رمزاً له ، وأصبحت ، بملك ، يجسدان تشاكلاً . وقد كُتِبَ للنص على هذا الشعر القامح الطويل لأن الرجل الشرقي يجب الشعر الطويل ، لأسباب أن النص كتب منذ زهاء نصف قرن ، حيث كان اللوق السائد لدى الشرقيين في تقويم جمال المرأة يتجسد ، من ضمن ما يتجسد فيه أساساً ، في الشعر الطويل ، والعين السوداوين ... ونجد هذه المقاييس الجمالية بتضليلاتها (كما عرفت في آلف ليلة روليت ، التي فصلت اللوق الأدنى للمرأة) وأسست له أسوة الجمالية) تطبق بغيرها على شخصية حميدة في هذا النص .

وعلى تكرار الشعر وقشيطه في هذا النص سبع عشرة مرة على الأقل^(١) فراغ تلك الفتنة طوال اليوم ، فلم يكن لها شيء كثير تمنى به غير شعرها الطويل الذي كان يطلب منها حداً أقل من المتألمة به ، كالتشيط ، والضرب ، ثم إرساله على ظهورها زينة وفتنة . ولقد كانت تعلم أن فيه يكمن سر جمالها الذي جعل للنص له صين اثنين : يَمْنَحُ غير جمليتين ، وموتاً غشناً غليظاً . ولكن أسداً من العشاق لم يكن هذان العيان التضليلان لشيء من الجمال بهذه الفتنة : حبس ، وعنوان ، وإبراهيم (الذي تجرأ عليها فلبسها في هذين العيين اللذين كانت تمررها في نفسها فتكلم وتكلم) .

إن تكرار التشيط لهذا الشعر القامح الكثيف يشعشع هم السارد من حبه للجمال ، كما يشعشع هم اللذيق من المحرص على تأق مثل هذه الأوصاف اللينة ، ويصعد ، قبل ذلك ، حلة عبورية هذه الشخصية التي تنهض أسس بتائها على جمالها أولاً وقبل كل شيء - . فلو كانت حميدة صبية لا كان لها أي تأثير ، لا يبدى ، ولا قبل ؛ ولكن لما كانت مظهر اهتمام كبير لدى الناس ، لمة جمالها الثقلان . فقد تحولت شخصيتها ، وأصبحت العلة الأولى في كل التسلسلات الحديثة والسردية . وبها يمكن من أمر ، فإن تكرار وصف شعر حميدة قد رسم لغة هذا الخطاب بسمة جمالية وأسلوبية وسيميائية ، طبعتها بطابع خاص لا يوجد إلا فيها .

(ب) ترواده عبارة « دون أن ينس بكلمة » :

كان النص يردده هذه العبارة في كل المواقف التي تفتقر الصمت من الشخصية ، فالفقيه كلما تعرضت الشخصية لخل هذا الموقف اصطنع هذه العبارة التي أصبحت لازمة من لوازم هذا الخطاب ، فشكلت خاصية من خصائصه الأسلوبية ، وهي :

دون أن ينس بكلمة ؛

أو : . ولم ينس بكلمة ؛

أو : . ولما لم ينس بكلمة (٢) .

يبد أن تكرار عدم النيس بكلمة هنا زمام ست عشرة مرة ، وهو تكرار يماثل تقريباً التكرار الذي كنا أتينا على تشيط شعر حميدة ، يختلف من التكرار للتصليب على صفة من صفات حميدة اللورولوجية ، على الرغم من أن تكرار عدم النيس بكلمة تنال فيه ، هي ، حبس حصص وحدها ، وتوزع ثلاث عشرة على الشخصيات الأخرى ، فإلى الشيخ درويش يتنازل ثلاث حصص ، وحسين يتنازل اثنين ، وعباس اثنين أيضاً ، في حين يتنازل كل من سطر ، وزينة ، وسنية ، والمعلم كرفة ، حصة واحدة فقط ؛ إذ لم يكن هذا التكرار لغاية جمالية ، ولا ينبغي له أن يجسد أي سيميائية إلا أن تكون سيميائية التكرار ، مجردة عن أي وظيفة جمالية أو نفسية تذكر ، وإما هو مجرد لازمة رتيبة للنص ، لم يستطع لها دفناً .

وحل الرخم من محاولتنا تجريد هذا التكرار ، هنا ، من أي وظيفة سردية تذكر ، إلا أننا حين نفصل أمر هذا التكرار ، ونصنف الشخصيات فيه ، فلهه يظفر إلى صف الوظيفة السردية ، حيث يمكن أن يؤثر إلى مركزية الشخصية ، شخصية حميدة ، وبذلك اقتناعاً بأنها حقاً هي الشخصية الأساسية من حيث تواتر ذكرها في النص ، كما كنا رأينا في الفصل الذي وقفناه على دراسة الشخصية وتحليلها ، ومن حيث تكرار الوصف لشعرها ، ومن حيث تكرار الوصف العام للمواقف والأحداث ، حيث كنا أتيناها بتسديد بسنة أسهم من مجموع ست وعشرين ، فيكون لها ستة ، ويكون لساير الشخصيات شعرون . ومن ثم فذلك في أي إطار من التفكيك للنص ، بل في أي جاز من مجازاته السردية وضمتها ، ألفيتها تنال الحجم الأكبر ، والسهم لأجل .

ذلك ، وقد اجهلنا كل التشبيهات غير الفنية التي لا يرد منها
"تبيح أو تحسين ، أو تضليل أو تضخيم ، مثل ما يقع في سرد حول
أم حبيبة : « وأولدت كملتها »^(١٠) ، أو في تحليل نفسية الشيخ
درويش :

« إنه موقف في لا كثيره من الكتب »^(١١) ،
أو في وصف حبيبة للمعلم كرشة :

مطلعن (كلا) الرأس كالكلم ، وما هو بالثاقم^(١٢) .
فمثل هذه التشبيهات ، في حقيقتها ، لا ترمى إلى أي شيء من
الجميل الفني الذي يرد عادة من اصطلاحه في الكتابة ، كالتشبيه
الذي دس في وصف المم كمل وضخمة حبيزته ، واتضاح بطنه ،
وغلظ ساقه :

« ينحصر جلبيها عن ساقيه ككرتين ، وتنتلي خلفه عجيزة
ككافية ، ذو بطن ككبريل »^(١٣) .

فلتأصص هنا لا يعني بلشبه (المم كمل) ، ولا يتخذ منه موقفاً
عديداً ، كأن يعني بضخمة الجسم ، أو مزاله ، أو نحو ذلك ؛ إذ
حين نتلقى :

« ينحصر جلبيها عن ساقيه ... »

لا نكاد نجد في هذه العبارة أية خاصية مثيرة ؛ لأننا أمر جسد
هذه الشخصية على ما لوف ؛ وإنما التشبه به (ككرتين) هو الذي
أخرج الكلام من اللارف ، وأوبقه في حقارة الجليل الفني ، حين
جسد هاتين الساقين كأنهما قريتان ، فأدركنا من ذلك أنهما كانتا
خلفيتين جداً بحيث تقتربان من حجم القرية المضممة بالماء .
فوظيفة هذا التشبيه ، إلى جانب توضيحه صفة من الصفات
الوراثية لهذا الشخص ، هي التضييق بفعل ادعاء الضخامة
القرملة لحدين العضوين .

ولا يقال إلا نحو ذلك في التشبيه الثاني الذي قيل أن نتلقى المشبه
به نمتد أن عجيبة الرجل لا سؤلة فيها ، ولا غرابة في صفها ،
لولا هذا التشبه به ، الذي استغنى عن الوصف الذي كان يمكن أن
يكون :

« عجيبة ضخمة ... »

أو : « عجيبة منتظية للمعلم إلى حد مفرط ... »

« ككافية ! »

فالقية عادة مستتيرة الشكل ، فهي تضلوع العجيبة إذن . ثم
إنها بعيدة القطر ، فدل على أن عجيبة الشيخ كانت متنامية
الضخامة ، لإخلاقه إلى القعود ، واستنات إلى الدعة ، واستسلامه
لقدره في الزقاق بحيث لا ينفادر أبداً . والغاية من هذا التشبيه
أيضاً ، كما نرى ، تيسية تعجبية .

(جـ) قرعاد حبيزة « ضرب كفا بكف » .

إن هذه العبارة لا تبلغ من درجة التكرار ما يلفته عبارة « دون أن
ينس بكلمة » في هذا النص ؛ ولكن قرعادها خمس مرات^(١٤) فيه ،
جعلنا نرسلها ثم نصفيها في هذه الفقرة ، لنحاول استكمال عناصر
التكرار التي أقمتها على ثلاثة عاير في هذا الخطاب .

وإذا كان تمطيط شعر حبيزة يظهر ، غالباً ، في المواقف السعيدة
أو الجميلة أو الكثيرة للمعاطفة والإحساس من النص ؛ ثم إذا كانت
دونية النيس بكلمة وودت في جملة من السياقات المختلف بعضها
عن بعض ، فإن عبارة « ضرب كفا بكف » لم ترق إلا للتصريح عن
موقف واحد هو بلوغ الحزن ، أو اليأس ، أو الحوف ، أو القلق ،
أو الحيرة ، أو الندم ، أو السخرية ، أو العجب من الشخصية
مبلغه ؛ فلم يضرب المعلم كرشة كفا بكف^(١٥) إلا حين بلغ الشجار
مع زوجته درجة سيئة من الصراخ الكثير للأصابع ؛ ولم يضرب
عيس الخلو كفا على كف^(١٦) إلا عندما عاد إلى الزقاق من التل
الكبير فالتبه المم كمل بانحضاء حبيزة . ولم تضرب حبيزة ، في أي
موقف ، كفا بكف ، أو كفا على كف ، لأنها لم تكن هي الطالبة ،
وإنما كانت هي المطلوبة ؛ فيحكم استعثارها بالثيم ، وسخرتها
بالأخلاق ، وعدم اكتراثها بالمواقب ، لم تكن في موقف يجعلها
حزن أو تلم أو تحار في أمرها فتضرب كفا بكف ، وإنما ألقينا لها
أي التي تأتي تلك من أجلها ، كما أتينا حبيزة يائسة من أجلها
أيضاً .

ولكن على الرغم من كل ذلك فإن حبيزة تأتي في المرتبة الأولى
بالقياس إلى تكرار هذه اللازمة الأسلوبية ، حيث تتل مهمين اثنين
من حسة .

٣ — التشبيه :

أبعدنا الاستعارة والمجاز والكناية من هذا البحث في الخصائص
الأسلوبية للخطاب السري لدى نجيب محفوظ من خلال « زقاق
اللقق » ؛ لأننا لو فتحنا مثل هذا الباب حل هذه البلاغيات
التقليدية لاستحال علينا الخروج منها ؛ إذ غلبتنا ثم ترم إلى البحث
في مثل ذلك ؛ وإنما كانت أن ترتقى لدى التشبيه لأنه معروف على
نحو أوضح في ذهن القارئ المعاصر ، ثم لأنه يسهل حصره ، حل
تقيض الاستعارة والمجاز ، اللذين لا يمكن حصرهما في نص روائي
في سر ؛ ثم لأن البحث في شأن هذا التشبيه الغالب للمحصر في سر
في النص ، قد يعطي فكرة عن كيفية تعامل النص مع هذه البعثات
التي لا يتخلو منها أي أسلوب أدبي . فلزوم التشبيه للكتابة الأدبية
أخص الخصائص الأسلوبية لأي إبداع ، سواء علينا أن كان هذا
الإبداع قصيدة أم قصة أم رواية . ولا صلة لكل هذا بالتقنيات
الروائية الجديدة ، التي مهما حاولت التكرار للتقنيات الروائية
التقليدية فإنها لا تستطيع أن تأتي تلك بالقياس إلى اللغة الأدبية التي
تظل أبداً مقفلة إلى هذه التشبيهات التي تميزها عن الكتابة غير
الأدبية .

نلاحظ أن الشيخ كان يجمع نحو شعبية الأمكنة ، حيث يقول هنا في هذا النص : « زقاق » ، ولا يقول مثلاً : « شارع » أو « تيج » ، ويقول في موطن آخر : « حارتنا » ، ولا يقول : « حينا » ، لأن مثل هذه الأمكنة هي التي كان يتخذ منها مجالاً له وغيره ، السردى ، حيث كان يعيش أبسط الشخصيات درجة اجتماعية ، ويصنف عليها إشكاليته الروائية .

وعلى الرغم من أن عنوان هذا النص يبدو ، نظرياً ، شيئاً قبل نص الرواية ، إلا أنه في الحقيقة كتب بعد إتمام كتابة النص (إذ من العسير أن يخطر روائي عنوان روايته قبل كتابتها غالباً) . فكان وضع هذا العنوان يتدرج ضمن « ما بعد اللغة » (١٧) .

ولقد لاحظنا ، كما لاحظ له حسين ، أن هذا العنوان مرتبط ارتباطاً عضوياً بالنص الذي يتعنه ؛ فهو يكمله ولا يختلف معه ، ويمكسه في أمانة ودقة ، فكانت نص صغير يتعامل مع نص كبير ، فيلاحظ به ، ويصير له السبيل للمقاربة ، لأنه يكشف حياً أراد الكاتب أن يبلّغه إلى متلقيه . ولأن عنوان لأي كتاب يكون عبارة صغيرة تمكس عادة كل عالم النص للبعد الشاسع الأطراف . وأدق تأويل لعنوان هذا النص باللغة المعاصرة يقترض أن يقدم على بعض هذا النحو :

— هاتكم رواية تجري أحداثها في شارع شعبي بأحد أحياء القاهرة المتخلفة على عهد الحرب العالمية الثانية ، اخترت لها عنوان « زقاق للفق » . فنلتظر كيف استطاع العنوان الفني أن يطوى هذا الكلام الكثير في عبارة واحدة مؤلفة من لفظتين اثنين فقط !

٢ — التنصيص المباشر :

لقد كثرت الحديث في السنوات العشر الأخيرة ، في الكتابات النقدية والتحليلية العربية الحديثة ، عن هذه السيميائية النصية وما بين منظر لها ، ومطبق عليها ، وحالم من حولها . وقد كشفت البحوث السيميائية عن أن هذا التنصيص للنص الإبداعي كالأوكسجين الذي لا يُنْشَم ولا يُرى ، ومع ذلك لا أحد من العقلاء ينكر أن كل الأمكنة تحويه ، وأن اندماجه في أيها يعني الاختراق المحتوم .

فمن أين الكتاب ، إنذ ، يستطيع أن يزعم أن ما يكتبه لم يخط بتخليد أحده من قبله ، ولا فكر فيه ، ولا التفت إليه ؟ ومن ذا الذي يجرح على أن يزعم للناس أن كتابته ابتكار محض : ألفاظاً وأفكاراً ؟ إن كل كاتب ناعم ، من حيث لا يشعر ولا يريد فهو ، منذ نعومة أظفاره ، يجزأ الأفكار من أبويه ، وجده وولداً ، ثم معلميه وشيوخه ، ثم ما قرأ في المكتب ، واستمع إليه في المحاضرات ، وربما ما سمعه في الإذاعات ، أو قرأه في الصحف والمجلات ، وما تداوله في عطلاته اليومية مع أدق الناس طبقة ، والجميع درجة اجتماعية .

أما تشبيه بعن الشيخ بالربيل ، على ما في هذا التشبيه من سوء من الابتذال ، فله ، مع ذلك ، حل في المقام اللازم من العبارة ، وزاد الصورة اللورولوجية لهذه الشخصية كلويكتورية ، فجعلها مستغرقة مضبوطة .

وقد لاحظنا أن النص كان يميل ميلاً واضحاً إلى اصطلاح التشبيه في كل موقف يقتضي تقوية الخطاب وإمداده بالعناصر الأسنوية التي تحسم الدلالة وتشبعها بالزعم والمقنن ، وطوى الكلام الطويل في عبارة واحدة ، كقول حسين لميائس وهو يتباهى عليه بأنه سيترجم مع فتاة جميلة :

« كالقشدة أو الشهد » (١٨) .

وقد وصلنا من هذه التشبيهات حداً بالغ سبحة وستين ، منها خمسة وعشرون تشبيهاً ، إما قائماً بحيدة ، أو قويت فيها . والتشبيهات الباقية تتوزع على سائر الشخصيات ، بحيث تلت شخصية المم كامل في مطلعها ستة تشبيهات ، والمعلم كرشة بخمسة ، بينما توزعت التشبيهات الباقية على حسين ، والشيخ درويش ، وميائس الحلو ، وزينة ، وحسنية ، وسستر ، ورضوان الحسني ، ورجح إبراهيم ، وسليم عاروان ، والدكتور بوشى (١٩) .

ثانياً : خصائص سيميائية :

١ — عنوان النص :

نلاحظ أن عبارة : « زقاق للفق » تعني مكاناً محصوراً بين بنايات ممتدة على جانبيه ، تستلجها بنايات أخرى ذات أرضية وشائعة ، تشكل ما يعرف بالبلدية . ونتيجة لذلك فإن هذا النص السردى يقوم أساساً على المكان ، بل على وحدته ، لأنه يمثل محور كل الأمكنة الأخرى الواردة في النص (الأزهر — سيدنا الحسين — عهد الدين — الخليفة — شريف بلاش — القنوية — إلخ ...) ؛ فالأمكنة الأخرى لا يأت إلا في إطار المكان الأول : زقاق للفق .

والعنوان لا يدخل في إطار اللغة البعيدة ، ولا يصل إلى دلالة غلظة ، حتى إن طه حسين ذهب إلى أنك :

« لا تكاد تسمعه وتنتقل به حتى تتبين أنك قبل على كتاب يصور جراً شامياً قاهراً خالماً » . فهذا العنوان يوحي أن يجد موضوع القصة وبيتها (٢٠) .

وللمكان في كتابات نجيب محفوظ شأن أي شأن ، حيث نلقى كثيراً من أعماله الروائية تصمد بها عنوانين مكانية مثل : « القاهرة الجديدة » ، « خان الخليل » ، « زقاق للفق » ، « أولاد حارتنا » ، « بين القصرين » و « قصر الشوق » ، « والطريق » ، « وثروة فوق النيل » ، « ميرامار » ، في حين لا يتخذ الزمن في عنوانين روايته إلا عتبة ضئيلة ، حيث لا يتخذ من هذا الزمن عنوانين لأعماله إلا ناعراً ، مثلاً نجد في « بداية ونهاية » . كذلك

تناصت . على أنها تستعيد مرتبتها الأولى بمجرد تصنيفها في إطار التناص العام ، حيث تال مت تناصات من بين ثلاث عشرة . ولا تنفض اليد من هذه الخاصية السبيلية حتى نعد إلى الإيذان ببعض الشواهد ، ليطعن الملقى الذي رعا إلى يئنه إلى هذه السبيلية ، مجزئ ، في ترك الباقى ، بما أحلنا عليه من صفحات لمن أراد التخصى والتثبت .

وما أبرئ نفسي ، فلقد ملكنى الحزن^(٢١) .

فإنها مستتمة من قوله تعالى :
« وما أبرئ نفسي ، إن النفس لأمارة بالسوء إلا ما رحم ربي »^(٢٢) .

على أن هذه الشخصية نفسها ، التى جرى على لسانها هذه التناص ، وهى شخصية رضوان الحسنى ، تلقىها في موقف آخر تستنص القسم الأخير من الآية السابقة ، حيث تقول :

« بيد أن مرارة النفس الأمارة بالسوء تصد الطمطم الشهية^(٢٣) .
ونجد شخصية فرج إبراهيم مخاطب حيلة التى كان أمرها مطاعا ، وقربا مسموها ، في أول الأمر ، فتقول :

« ومثلك إذا أراد شيئا يقول له كن فيكون^(٢٤) .

حيث إن هذه التناص آتية من قوله تعالى :
« وإنا أمره إذا أراد شيئا أن يقول له كن فيكون^(٢٥) » .

٣ — الروائع :

الرائعة في وضع العربية تطلق على المتن واللغة معا ، بناء على السياق الولودة فيه . وللرائعة دلالات تفصيلية داخلية هي التى تمنحها وظيفة سبيلية ، فهي أيقونية شمية ، كما أن هناك أيقونية صورية أو سمعية ، وأيقونية لسمية ، وهلم جرا عد لذلك مثلاً اللحم حين ينضج أو يشوى على النار ، فإن شحمه ينشر رائحة لليلة تسيل لماب الجائع ، وتعلق العربية على تلك الرائحة لفظ « الفتار » . فكذلك حين نقول « الفتار » ، نخسر كل الألفمة التى تنضج في مطبخ من مطابخ البائذين والأسفاه . كذلك فإننا حين نشم رائحة مؤنثة ونحن غُر بكبان ، فإننا نعلم أن تلك الرائحة المؤنثة إنما تبثت من جبهة ، وتطلق عليها العربية لفظ « التاتة » . ومثل ذلك يقال في كل الروائع التى يُقَى حضورها من حضور الغلب عن العين ، والمسبب فيها ، أو لباحث لها . وقد رأينا من باب التبع الإجرائى ، أن نتناول هذه الإشكالية مقسمة إلى الروائع العطرة ، والروائع المتن ، وما ينشأ عنها أو يصل بها من أغبرة وطنيات . وقبل أن نعد إلى معالجة بعض تلك نود أن نذكر أن النص ردد الروائع والأغبرة زله ستين مرة ، منها أربعة وخمسون للروائع المتن ، والفانفورات ، والقمل ، وست مرات فقط للعطر والشاذ^(٢٦) . وقد نالت حيلة من كل ذلك خمسة عشر سهما ، منها أربعة تتحدث عن القمل الذى كان يعيش في شعرها أول الأمر .

إننا لا نتحدث عن أولئك الذين يهبون كلام الناس جهرا ، ويسطرون عليه استساراً ، فأولئك لصوص سيداتون حين تكشف بيهم ، كما يبدان لصوص المال والمغار ، وسيرتهم تلك لا يقال لها « تناص » ، وإنما يقال لها « تلصص » ، ولكننا نتحدث عن المبدعين الحقيقيين الذين يملأون الدنيا بما يكتبون وهم مع ذلك يلبنون ، في حقيقة الأمر ، في كل ما كتبوا للكلمات التى سيقتهم أو عاصرتهم من حيث لا يشعرون .

كذلك فإننا لا نريد أن ننشئ ، في هذه المقدمة ، في سيرة الأدب العربى القديم الذى عرف هذا التناص تحت مسميات أخرى ، كالسرقات الأدبية ، والاقباس ، ونحوها ، إذ ذاك أمر كنا عالجناه في دراسة نشرناها بالجزائر^(٢٧) .

وقد تضمننا وصف هذا التناص الذى نعرض له في هذه الفقرة من التحليل بالتناص المباشر لأننا لا نريد إلى مطلق التناص الذى لا يستطيع أحد الكشف عنه ، ولا التطفن إليه ، كله ، حتى الكاتب الملقى نفسه ، فهو أمر عائم لا سبيل لأحد في الإسكابه ؛ وإنما نريد إلى تناص يتضح فيه المرجح ، وقد كان يطلق عليه البلاغون العرب : « الاقباس » . وأحسب أن المصطلح المعاصر الذى هو ثمرة من ثمرات الترجمة من الغربيين أدق وألح على الحال .

والتناص الظاهر ، أو المباشر ، يخضع لمعامل الحفظ الذى ينشأ عنه بالضرورة اجترار النصوص المحفوظة . ولكن الذى توقفتنا لديه ، في هذه الإشكالية ، هو التناص القرأى ، لأنه معروف لا يخفى فيه . أما التناصات الأخرى ، الثلاثة من نصوص الحديث النبوى ، والأشعار ، والمخطب ، والأمثال ، والحكم ، والمأثورات الكلامية الأخرى ، فلم نشأ أن نتوقف لديها ، على الرغم من أننا حاولنا ، أول الأمر ، وضحا وتفكيكها . بيد أننا عدلنا عن ذلك من بعد ، خشية التولج في الطوائف ، والانزلاق إلى المحال .

وكذا بدأنا حاولنا إحصاء هذه التدخلات التناصية ، في هذا العمل السرى ، لا لغاية الإحصاء في حد ذاته ، ولكن من أجل التوصل إلى مدى تعامل النص مع هذه السبيلية ، فاللهنا بهل ، على نحو صحيح ، إلى استنصاف القرآن في نظم المعبرى أكثر من الاستنصاف العام الذى يسر ، كما أسلفنا ، ضبطه والتحكم فيه . ولعل ذلك يعود إلى أن التناص كان مفشاً بوزارة الأوقاف ، فلم يستطيع التخلص من جو ديفى كان يعيشه حين العمل بها . بيد أن الملة الأولى في ذلك هى حفظه القرآن العظيم . وقد ألفينا التناص القرأى يبلغ ثلاثاً وخمسين مرة^(٢٨) ، على حين أن للتناص العام الذى استعملنا نحن التنبه إليه ، على ضوء ثقافتنا الخاصة ، بلغ ثلاث عشرة مرة فحسب^(٢٩) .

ولأول مرة ألفينا حيلة فلا تستيد بالمرتبة الأولى بل تتركها للسيد رضوان الحسنى ، الذى تلقى مصطلح سيرة تنصاة (إذ إن هذه الخاصية تتكلام مع تركيبة شخصيته من حيث إنه حافظ ، واعظ ، ووع . . .) ، في حين لم يبل حيلة من ذلك إلا عشر

(أ) الروائع الملتة والمظاهر القلرة في «زقاق اللق» :

وأنا منذ قليل أن هذه الروائع تشكل أسس هذه السيميائية الشمية بغيرها على الروائع العطرة . وأصل ذلك يعود إلى تلمسة البيت (المكان) التي تركز فيها الأحداث السردية . وقد يكون قرْنُ حسنية ، وعصوداً سردياب زينة ، أقدر الأمكنة الموصوفة . أما زينة ، في حد ذاتها ، فقد كان شخصية معادلة للقلادة واللتانة والسواد . ويمجد ذلك ، النص الذي تردده فيه ثلثة زينة وقلادته ثلثي عشرة مرة ، حيث كان :

● من أهم الأسباب التي دعت لعل الزقاق إلى تجنب والحة الملتة^(٣٧) .

وكان النص هنا كان متأثراً ببعض الكتاب الفرنسيين في جعل الجبال يكمن في التلمسة ، بحيث ألقينا زينة بجبال الدلمعة والقلادة حسنية حين يصف بيت لقلوته التي كانت مختصرة في ثلثة في أرض :

● يركس فيها ماء من مطر ، أو وُشْ هابة ، يتكَلَّ الطين في قمرها وعلى سطحها ينفي اللباب ، وعلى سطحاتها تتجمع نفاضة الطريق . منظر ساحر يلمع بالآلباب ! ملاها مطين ، وساحلها زبالة متعلدة ألواناً ! قشر طابم ، وقناية مقدونس ، وتراب مطين ، واللباب يجم حوها ، ويعل عليها ، فكنت أرفع جفني للتلخين باللباب (...) ، واللدنا لا تسمى فرحة^(٣٨) .

فالجمالية هنا لا تكمن فيها ألف الناس من ورد ونضارة ورواء وماء وقرقاع ومنظر أخضر ووجه حسن ... ، وإنما تكمن في شيء آخر غريب ، هو هذه القنودات والأوساخ والطين واللباب والدواب . وكثيراً ما كان زينة يتخلف حسنية ، مدافماً عن قلادته ورتلته نياه ، فكان يعد نفسه أدكي الرجال وأفضلهم وأقلمهم على مواجهة صعوبات الحياة ، فكانه كان ، ببعض هذا الوعى الذي يبدية ، يتعمد البقاء على تلك الحال الوسخة : لأنها وظيفة يؤدّيها ، ورسالة ينشرها في الأرض .

وبعد ذلك فقد ألقيناه حين حلول الرزني إلى حسنية يبدى رغبته في التخلص من القلادة ولو مرة في عمره :

● لا يمكن أن يلقى الإنسان حياته كلها بين الشحليين والقلادورات والديهان^(٣٩) .

ولكن حسنية تحببه ساهرة منه :

● لا مفر من أن يؤذى الناس بظفروه الكريه ، ورائحته الحبيبة^(٤٠) .

ونحس بأن القلادة كانت لم تتلق إلا لتلازم زينة وتطبع خلقه ، بل كانت لم تتلق إلا منه : في لباسه ، وسكته ، وجهه ، وتفكيره الشاذ أيضاً ، فأصبحت القلادة ، في هذا النص ، علماً على زينة ، وفلسفة سلوكية له .

(ب) المعطر وشله :

بحكم تماسية البيئة التي تضطرب فيها أحداث هذا النص ، لم يبن لسيمايية الروائع المعطرة وطيفة تذكر . وقد حاول النص أن يقلل من انتشار التلثة الزرقائية بنقل مسار الأحداث السردية إلى شريف باشا ، وإلى عارة جميلة ، ثم إلى غرفة أبنية فيها ، وإلى جعل الحيلة تتجلى في أنفوس وجهها ، جسداً في حميدة الحسناء ، وما ابتللت تضطرب به من روايات كريمة ، حتى كان الشذا ينتشر بعيداً من حولها ، بحكم أنه كان ينتشر :

● من تحت إبطها ، ورائحتها ، وعطرها^(٤١) .

وقد دهشت حميدة أول مرة حين جمعا فرج إبراهيم بزجاجة عطر لم تستطع التكيف معه إلا بعته ، حيث بدأت شيئاً فشيئاً تستلذه عندها :

● سدد فوحتها (قارورة المعطر) نحو وجهها وجعل يضبط على الأبتوية فيج في صفحة وجهها سائلاً زكى الشدا . ولد ارتعشت بلى الأمر شائعة ، ثم إستاست إلى طيبها في دهشة واروايح^(٤٢) .

وتتخذ سيميائية الشمّ مظهرين اثنين في سيرة حميدة ، فبعد أن كانت الروائع الكريمة تنبث من شعرها في زقاق اللق ، كما كان القمل يمشش فيه ، لمست الروائع الكريمة للثيرة تنتشر من إبطها وعطرها وشعرها . أما زينة الذي ظل مقبياً في الزقاق ، إلى أن سجن ، فقد ظل ثابتاً على وقفه للقنودات ورواياه الحبيبة ، حيث الزقاق نفسه كان فيه :

● روايح فوية (السيق) يقتضى أنها متنة أو كريمة على الأقل) تنبث من طب الزمان القديم ، الذي صار مع كروار الزمن عطارة اليوم والغد^(٤٣) .

والذي يعنينا أن النص كان يوظف الروائع بنوعها ، والقنودات على اختلاف أنواع تنبتها ، وتوظيفاً سيميائياً ، بحيث تصبح طبيعة الرائحة تحمل على طبيعة الشخصية ، والحال ، والمكان .

٤ — العيون :

لم نجد في هذا النص سيميائية أطنى عليه من ترداد العيون التي وقلت في أكثر من مائتين وستين موقفاً . وهو تواتر مثير بعده . ولقد تعلم أن القلادة ، وأداتها العين ، ومن رواياتها كل العوالم التي تلصق في النص ، من التلثيات التي تركز عليها في قرْن التمثيل ، ومن روايه الأجناس السردية التي منها الرواية . فقد تكون نظرة ما أكثر تسمياً ، وأصدق دلالة ، من خطبة طويلة تلقى ، أو كلام كثير . يقال . يا أكثر ما تتحدث العين إلى القلب ، فيفهم عنها كل شيء (ولكن ذلك يقع بفضل استقبال العين الأخرى للنظرة المرسله) ؟ لأنها بجليتها ذاك المعنى لا تعدو أن تكون قد ترجعت حديث قلب

٣ ، للكحلين — الغزيرين + ١ ، الفاضلين + ٣ ، للخصيين + ٣ ، المتطفلين + ٣ ، الصافين + ٣ ، الساجين — الليضين + ١ ، للمخيين + ٢ ، الحافقين + ٢ ، النامتين + ٢ ، الحادتين + ١ ، الجليين + ٢ ، للطفلين + ٣ ، الفائقين + ٣ ، للمحمرين + ٥ ، الجسورين — المحزوتين — المزدورقين (بالنم) — التجالدين — الصهوتين — الشبتين — الفارقين — اللوزين + ١ ، الحادتين — الفرعدين — للتهين — اللامتين — الشاردين — للمغضين — الناريين — الحادتين — الصغيرين + ٢ ، الحادتين + ٢ ، اللقيين — الساذجين — الصاردين — المفسرين — الجسورين — القاجرين — الضيين + ١ .

ومن النصوص التي جاءت صفة للجن أو الجنين : النفل ، والتمب ، والإطابق ، والغلف .

ثم نورد جملة أخرى من النصوص التي جاءت في هذا النص صفة للنظرة ، أو للحظ ، بحيث كانت هذه النظرة إما :

فرية ، أو شذراء ، أو متحيلة ، أو ساهرة ، أو مأولة ، أو فاصصة ، أو ساجية ، أو قارة ، أو قاذية ، أو صارمة ، أو فاصصة ، أو مأكرة ، أو صاخرة ، أو غبية + ١ ؛ وإما حلاقة : أو قاسية + ٦ ؛ وإما متعالية ، أو عميقة ، أو حاسدة ، أو نافذة ، أو نافذة + ٣ ، وإما خبيثة ، أو سامة ، أو كاذبة ، أو جريئة ، أو شقية ، أو دسحة + ٤ .

إن لى رسام أو طلب إليه أن يرمز تعابير هذه العيون ، وكيف كانت : تـكل وتتحول ، وتكون وتنتير ، فتضلل لكل حال لبسها ، ولكل موقف تشكيله ، فكانت كالأداة الدقيقة لظهور الفاعلة على التجارب مع كل اللواقظ التي قدردت لها ، وبُشرت لتسجيلها — تحيبتها بحبرها — قدردت هي عليه .

ونحن لو شئنا التعمق في سيميائيات العين للذهب بنا البحث فيها كل ملهيب ، ولتحول جرى هذا التحليل الوصفي العام إلى التحليل الخاص بهذه السيميائية الرائعة ، ووظيفتها في هذا النص العجيب . وكان يمكن أن نجرنا الحديث إلى رصد اختلاف النصوص وتصنيفها ، لينشأ عن ذلك تصنيف آخر هو تصنيف المواقف المارضية ، ثم ربط كل ذلك بالخصيصة صالحة للمواقف ، إما إرسالاً ، وإما استقبلاً أو جيداً ... ولكننا حففنا عن هذا المسعى ، بعد أن بينا جانباً من الإجرائية إليه ، لكي لا تطغى هذه الخاصية على سواها ، وليحفظ هذا الفصل ، من حيث تمخّذ عناصره الداخلية ، بشيء من الاستواء .

٥ — الوجه وملاحظه :

يدل الوجه في اللغة العربية على المكان الخفيّ بالشرف الرفيع ، والقدر الجليل ، ومنها المُنْحَى الذي هو أشرف ما في ظاهر الرأس ومقدمه ، حيث هو جامع للحاجين ، والعينين ، والصديقين ،

آخر . وقد ظل المشاق ، منذ الأزل ، يصطبون النظر ويحادلون به عوضاً عن الكلام الذي يكون دونه أحياناً عَرَطُ القاتل . وقد جسد الشعراء ذلك في نصوص شعرية كثيرة ، حفظها لنا التراث الأدبي العربي والعالى . من أجل ذلك ألفتنا زينة وهو يوضي أحد الشاحنين باصطناع النظرة لا للحديث فيقول :

● تكلم بعينك ! ألا تعرف لغة الأعين ؟ متعلق فيك الميرون بعده^(٣٦) .

فإن رأيت النص السردى هنا يركز على سيميائية النظر والعين فيما هي استمرار لهذا التقليد الأدبي العربي ، يد أن النص هنا قد حاول أن يمنح هذه السيميائية وظيفة جدلية ، جاوزت حديث القلب للقلب عن طريق العين ، إلى وصف العين بصفات تكيف مع التركيبة النسبية والمورفولوجية للخصيصة التي تتحدث ، أو الشخصية التي يتخّذ إليها ، أو تلك التي يتخّذ عنها .

وقد وردت العين ، أو العينان ، أو الميرون ، أو النظرة ، أو النظرات ، أكثر من مائتين وست وستين مرة ، نالت حمدة ، كدأب هذه الشخصية للعدلة عن هذا النص ، للزينة الأولى بسبع وتسعين مرة ، يليها جالس الحلو بخمس وثلاثين مرة ، ثم للملم كرشة بثمان عشرة مرة ، ثم أم حمدة بخمس عشرة^(٣٧) . وقد صفنا من إحصاء الشخصيات الأخرى ما رصدهنا من مادة العين والنظر ، وما يلزمها من تحليل وحلقة ونحوها .

ولدى تبينا للأوصاف الكثيرة والمتنوعة التي بلغت أكثر من ست وثلاثين صفة ، منها ست وعشرون صفة وقع تكرارها أكثر من مرتين اثنتين إلى سبع مرات ، لاحظنا أن هذه السيميائية كانت حارة عن شبكة هائلة ، تستطيع التعبير بتشكيل للملاحع وتنوع حركتها ، عوضاً عن الكلام ، أو تعهداً لوقوعه ، أو تكملة لجريانه ؛ فلم تكن هذه الأوصاف مجرد حب وصف الجنين أو الميرون أو النظرة ، قدر ما كانت مجسداً لمواقف درامى ، أو جمالى ، أو تحليلاً للحظة عاطفية عارضة ، فتكفل العين بالتعبير عنها .

إن العين في هذا العمل السردى موقفة ، وشبكة مرسله في أطراف النص ، لا تقل وظيفتها من تمير اللغة الطبيعية . وإذا كنا رصدها هذه ست وثلاثين صفة للعين أو الجفن أو النظرة ، فإن ذلك يعنى وجود ستة وثلاثين موقفاً مختلفاً ، استطاعت العين أن تعبر عنه . أما الصفة التي تتكرر فيها نغى أن للموقف المعارض الذى تصفه يتكرر ، هو أليفاً ، للدواهي السرد .

ولعل من الأمل أن تسوق بعض هذه الصفات التي وردت نعمتاً إما للعين ، أو الجفن ، أو النظرة ، هنا ، للمبرهنة على أن العين في هذا النص تنهض بوظيفة كأنها تنهض الصورة المعبرة في الشريط السينمائي ، حيث تنهض بوظيفة سريعة متساوية مع اللغة طوراً ، ومتوقفة عليها طوراً آخر . ومن النصوص التي رصدها نذكر العينين :

المالفتين + ٦^(٣٨) ، البرازيين + ٣ ، للمغمضتين — الذابطين + ٢ ، المظلمتين + ٣ ، للمجذبتين + ٣ ، السوداوين +

إلى لون الطاعم ! أما وجهه بورشي فقد كان صغيراً ، ومستديراً ؛ في حين كان وجه حبيبة مستطيل الشكل ، برزوزي اللون ، كما كان معتتاً بلذاته ، ناضحاً بالضفارة . ولم يعلم وجه فرح إبراهيم وضامة وضيابه ، على حين أن وجهه حبيس كان يضيأوياً : شكلاً ، وأُسَمَر : لَوْنًا .

وهذه السيات ، كما نرى ، تزيد ملامح الشخصيات وضوحاً ، حتى كأنك تستطيع رسمها إن كنت رسماً ، وتستطيع أن تعرفها لو أنك زويت هذه الشخصيات (الكائنات الوردية) بالأرواح ، وسلطت لمالك حل الأرجل .

ويتبدو أهمية الوظائف التي وُكِّلَتْ إلى الوجه في هذا العمل السري ، من خلال بعض هذه الأوصاف التي رصدناها ونحن تفكك هذا النص . ويمكن تصنيف هذه السمات إلى صنفين أساسيين :

(أ) البياض والإشراق والتورود وما في حكمهما :

حيث يكون الوجه كبيراً ، أبيض ، مشرقاً ، مليحاً ، صبيحاً ، مضيقاً ، متورداً ، وضيقاً ، أسمر ، جميل ، كروياً ، مستديراً ، منبسطاً ، ٣ ، ووديعاً ، بشوشاً ، حللاً ، ١١ ومعتلاً ، برزوزياً ، ٤ ، ومتورداً ١٩ .

(ب) السواد والأربداد والاصفرار وما في حكمهما :

حيث يكون الوجه مجرولاً ، نحيلاً ، مستطيلاً ، صغيراً ، عسراً ، عققنا ، متصلباً ، ذائباً ، قاسياً ، سامحاً ، متقبضاً ، غائباً ، صابراً ، جليداً ، مرتبكاً ، منغلماً ، مكفهراً ، ١ ، واسود ، مصفر ، ٣ ، ومتجهماً ، ٥ ، ومريداً ، ٩ .

وقيل أن نفخس اليد من هذه الفقرة نود أن نقرر بأن هذه السيماليات متكاملة في حقيقة أمرها ، كما رأينا ذلك بالقياس إلى الوجه مع النظر ولغة العين ؛ إذ يمكن الحديث بالوجه والعين دون أي كلام . والعنصر الصغير الرضيع نفسه يفهم هذا الحديث الصامت الذي إن تحدثت معه به يكي ، إن كان وجهك معبراً عن الغضب والحفيظة ، وتورود وجهه وأشرق إن عبرت بوجهك عن الرضا والسرور والأرياح منه .

وهي متكاملة لأن الظلام يتشاكل مع السواد ؛ فهما يمسدان تشاكلاً معنوياً ؛ وهما معاً أبيضاً يتشاكلان ، مرة أخرى ، مع الحنفذ الليل ، الذي ركن النص عليه بشكل ملحوظ . وهذه « الإيزوطوبيات » في حد ذاتها تتشاكل مع الألوان السوداء والداكنة ، التي سيأتي تحليلها فيما بعد . على حين أن البياض يتشاكل مع النور ؛ فهما يشكلمان « إيزوطوبيات » مظهرية ، تنعكس الرغبة في إشباع النص بالجمال . ثم إن هذه « الإيزوطوبيات » البياضية أو الإشراقية تتلازم مع الألوان البيضاء التي سنستخدمها هذا الفصل .

وهذه الألوان البيضاء مجتمعة (إشراق — بياض — وضامة — تور — صلبة — ملاح — ضياء — بشاشة) تجسد مع الألوان

والشفئين ، والجلدين ، والأفئ ، والنقن ، والجلية . وقد ذكر الوجه في القرآن الكريم مضافاً إلى الله تبارك وتعالى ، تنظيماً له بالتخصيص (٣٧) . كذلك اصطنع الوجه في آية أخرى معادلاً له جل جلاله (٣٨) .

ووجه كل شيء أوله ، أو ما استقبل منه ، كوجه النهار ، ووجه البحر ، وعلم جرا . والوجه خصوصية سيميائية جمعية ، حيث إن الرسامين يركزون غالباً ، في صُلب الألوان وتركيبها ، على ملامح الوجه ، التي قد تمثل السرور كما يمثل الحزن ، ويثل الغضب كما يمثل الرضا ، ويثل الدهول كما يمثل التحضر ، ويثل المغفوان كما يمثل الشيوخنة الفاتية ، ويثل الضفارة كما يمثل الشحوب ، إلى كثير من المعاني التي لا يمكن حصرها .

كذلك فإن الحضارة المعاصرة اقتضت أن تجتزئة في أروق التعريف المختلفة ، ولدى كل الأنظمة في العالم ، بصورة الوجه وحده ، بدون الضات إلى الجسد الذي يجمله .

والوظيفة التي أمضيت للوجه في هذا النص السري لا تتعد كثيراً عن تلك التي كنا نرى من حولنا الحديث لدى محاولة تحليل سيميائية العين والنظر ، حيث إن الوجه شامل للعين . ونحن نتخذ العين أدلة للتصير جَوْشاً من الكلام ، فإن الوجه لا يجوز أن يظل معادلاً متجمداً ، بل يراه هو أبيضاً يتابع العين في حركتها وتشكلها ، إن لم نقل إن العين لا تستطيع أن تتحرك أو تتشكل في غياب تحرك ملامح الوجه وتشكلها ؛ فكان الوجه ، إذن ، هو المتحكم من وجهة أخرى .

وقد رصدنا ، في هذا النص ، زهاء مائة وأربعة وعشرين تدخلاً (٣٩) منها أربعة وثلاثون تدخلاً خاصاً بصعيدة ، وأربعة عشر بعماس الحلو ، وثلاثة عشر بللملم كرشة ، وما بقي من التدخلات يوزع على مواقف تخص الشخصيات الأخرى .

وكما أسلفنا القال منذ قليل ، فإن هذا النص السري قد وُكِّل إلى الوجه وظائف تميرية تنعكس ما يتصلح في النفس من عواطف الود والحقد ، والسرور والحزن ، وهولجس الحروف والقلق ، ومظاهر الارتباك والانفعال ، وآيات الطمأنينة والهدوء . وقد ألفينا صفات للوجه لا تتعدى بها إلا شخصيات بأعيناها ، مثل الأربداد الذي وصفت به وجهه حسين كرشة ، أساساً ، ثم ألبس للمعلم كرشة ، ثم حبيبة بدرجة أقل ، على حين أن الاصفرار كاد يوقف على وجه حبيبة ، ثم سليم علوان . أما التورود فقد نال منه وجه حبيبة السهم للمعلم ، ثم يثل بوجه وجه السيد رضوان الحسيني ، ثم وجه سنية ، ثم وجه علوان .

والحق أن سيميائية الوجه أفادتنا ، من هذه الناحية ، في بناء الشخصية داخلياً ومورولوجياً ، حيث نلقى وجه رضوان الحسيني كبيراً ، مستديراً ، جميلاً ، كروياً ، أبيض ، متورداً ؛ في حين نجد وجه المعلم كرشة أسود ، مريداً ، متسماً بالكفهرار والتجهيم غالباً . ومثله وجه ابنه حسين . على حين أننا نلقى وجه المعلم كامل محضتاً بالدم ، شلهب الغالبية للاحمرار ، الذي لا يتجنى أن يستحيل

وقد أقيمتا حميدة وألم حين تغلفان المترلة الأولى في ترداد صوتيهما الغليظتين، عبر هذا الخطاب السري، باتي عشر سها، لكل منها . وللك لالة لا تقف على الخلف السمت، حيث إن النص جعل أم حين شديدة الصوت، غليظته، أجسته ؛ كما جعلها، في الوقت ذاته، مصدراً لهذا العطاء الناشئ بحكم أمومتها، فتجسد ذلك، وراثياً، في ابنها حين، الذي كان صوته يشبه صوتها، وفي ابنتها حميدة، بالرضاعة، التي تقاسمها هذا الخاصية المعصية .

ويأتي عباس في المرتبة التالية بعشرة أسهم . ولعل ذلك لا يعود إلى ضخمة صوته، فلم يكن صوته ضخماً، وإنما قد يعود إلى الوظيفة السردية التي ركزت إلى هذه الشخصية، حيث تمثل الضحية ؛ فكان سرعها وارتفاع صوتها بعد الإياب إلى الزقاق، ويعد فرار حميدة، دفاعاً عن حفيها . وإذاً فقد كان ذلك حرصاً منها على إضاح صوتها بكل ما كانت تملك .

ولنكرر بعض ما كنا سقناه من أحكام حول عناصر صوت الوجه والنظر ووظيفتهما في الخطاب السري هنا، من أن تيرات الصوت، مثلها مثل تشكل ملامح الوجه، تستطيع التعبير عن كل ما يلمح في أصوات الناس من مواقف كاذبة، أو كبت دفين، أو حقد معين، أو هم مقوم . ومن الآلة على فعالية التيرات الصوتية في الدلالة على الحال أننا حين نزعق في وجه الصبي الصغير يكي، إما خوفاً من اختيشتان الصوت وانجباره، وإما احتجابه من على إزعاجه بذلك النوع من الصوت الغاضب .

وما لا ينبغي أن نغفرت ملاحظته أن الوجه، والنظر، والصوت، خصائص ثلاث لا يرد ذكرها غالباً إلا تفهيداً لبناء نوازل جابر بين شخصية وأخرى :

● قالت (أم حسين) للسيد (رضوان) بصوتها الغليظ (ص . ٧٧)

● فالتعلت وهدرت قائلة بنبرات فظيمة (أم حسين ، الموقف نفسه ، ص ٧٨)

● قال بصوت أبحش تطايرت لفظاته مع نثار ريقه (المعلم كرفة ، ص ٨١)

● فزجرت المرقة بصوت مؤلؤ الوحيد (حسنة مع زطة ، ص ١١٠)

● صاحت بصوت جاف طمح الغضب كبحته (حميدة مع أمها حين رفض الحسين فسخ الحليبة من عباس الحلو ، ص ١٢٠) .

ولدى رصدنا لصفات الصوت في هذا النص تبين لنا أن الغضب، والخشونة، والغلظ، والإرعاد، والتحشرج، والزجرة، صفات تهيمن على الحفوت، والانتفاض، والمهلوه، واللفظ، واللين، والركة .

ويمكن تقديم عينات من هذه النوات للفهرين معاً :

السوداء (أريداد - أكفهرار - عومس - سواد - تجهم - ذبول) مجتمعة أيضاً - تجسد تبايناً سيميالياً ؛ حيث يمكن أن تشكل هذه الألوان، والأشكال، والأحوال، تشكيلتين مختلفتين : التشكيلة الأولى تكون تشاكلاً بإمكان تجنيسها مع عناصرها المائلة، والتشكيلة الأخرى تكون تبايناً بمقابلة الضمين المختلفين .

ثم إن ذكر الظلام والسواد وما في حكمهما إما يكون على افتراض وجود نور ويواش ؛ فالتشاكل من هذا الوجه يصبح تبايناً ضمناً ؛ والملاقة الضمنية تنفذ هي أيضاً التكامل قبل التناقض .

ثم إن الصوت (الذي يستمد إلى تحليل أمره بتعبّد قابل) من حيث هو أيقونية سمعية، يتكامل مع الظلام ؛ إذ إنك في تلك الحال لا تستطيع التحدث بالإشارة، أو بالعين، أو بملامح الوجه ؛ وإنما أنت مضطر إلى تعطل كل هذه الأدوات لتضيقية، واصطناع الصوت وحده للتبليغ أو الطلب .

فالظلام ينشأ عنه تعطل النظر أو حصره عن اختراق كفافه، فيحل الصوت محل النظر ؛ وهذا قد يتحول الحال من الصورة الإيقونية البصرية إلى الصورة الأيقونية السمعية .

٦ - الصوت :

أصبح للصوت الاصطناعي في التصاريف الراهن شأن خطير عندما استطاع أن يحل محل الصوت الطبيعي، فتبنيك الآلة إلى وجود خطر عتق، أو حلول وقت مرتبط بغاية لو مرعد أو مناسبة، وعلم جرا . . . كما تجسد أضرب من ذلك في صفوة الإنذار أيلم الحروب، أو صفوة إعلان الإسكانك الصوم أو التحمل منه في كثير من المدن الإسلامية في شهر رمضان، أو إعلان الاحتفال بزفاف، بتشغيل منبهات السيارات في الشوارع، أو إطلاق إحدى وعشرين طلقة مدفعية احتفاء بمقدم رئيس دولة أجنبية زائراً .

وتراكبنا مع الدلالة السيميالية الصوتية انشاق الخطاب السري لهذا النص في بعض تلك السياقات، بتطوير الوظيفة الصوتية للشخصيات، وتحديد كل شخصية مركزية بخصائص تعرف في صوتها وتصرفات تجسدها نبرات لها .

وللصوت في الأدب المعاصر - نتيجة لذلك - سيرة لا تريح تسع معالمها، حيث إن الأدب يعتمد، في أطوار معينة، إلى توظيف الصوت في مواقف بعينها، إما للتضيق أو للتجمل . كذلك فإن الإحاح على أصوات الشخصيات، ووصف الجبال الصوتية، وتحديد الصوت بالغلظ أو اللطف والركة، هي من الأمور الموقفة في هذا العمل السري، حيث تلقى الصوت من حيث هو سيميالية سمعية، يتضار مع النظر ولامح الوجه ليكملها، لا ليتعارض معها .

وقد حملنا على تبني هذا الرأي ما لاحظناه من إحاح النص على التعامل مع الصوت سيميالياً، وجعله ذا وظيفة سردية لا تقل عن الوظيفة الموكولة إلى اللغة نفسها . لم نكرر المواقف التي يكون فيها للصوت شأن أكثر من خمس وسبعين مرة (٢٠٩) .

(أ) الصوت الحسن الغليظ وما في حكمه :

نجد ألفبته إما غليظاً + ١٠ ؛ وإما حارياً ، متهدجاً + ٩ ؛ وإما أبيضاً ، رقيقاً + ٤ ؛ وإما أسموحاً ، عالياً ، غشوشاً ، موهجاً ، مرتعشاً ، منكسراً ، خفيفاً ، فلطاً ، جافاً ، قيعماً ، شديداً ، جهراً ، خشناً ، مزججاً ، متحسجراً ، حلقاً ، مضطرباً ، فظيماً ، مادراً + ١ .

(ب) الصوت الناعم الخالص :

وهو إما خافت ، أو منخفض ، أو عميق ، أو رقيق ؛ وإما حادياً ، عالياً ، حزين ، ملائكي + ١ .

ويمكن استخراج بعض هذه الأصوات وإلحاقها بالشخصيات التي أقرها . وأهم ما يمكن تسجيله من ذلك أن :

- الانشيشان والظنك كانا من صفات صوتي المعلم كرشة وحليته ؛
- الحزن والملاكية والرملة من صفات صوت العم كامل ؛
- الغلظ والفظافة والظفاعة من صفات صوت حسنة ؛
- الغلظ والفظافة والحشونة من صفات صوت حميدة ؛
- الغلظ والتحسج والتهدج من صفات صوت حبس الحلو ؛
- المندود والجهولة والعمق من صفات صوت رضوان الحسيني .

ونلقى الصفة الصوتية الأكثر اشتراكاً بين هذه الشخصيات هي : الغلظ الذي تشترك فيه شخصيات المعلم كرشة ، وأم حسين ، وحسنة ، وحيدة ، وحسين ؛ ثم الحشونة التي تشترك فيها شخصيات المعلم كرشة ، وأم حسين ، وحيدة ؛ ثم الفظافة التي تشترك فيها حميدة وحسنة فقط .

ويغرد المعلم كامل ورضوان الحسيني بصفات صوتية لا توجد إلا لدى كل منها من بين الشخصيات جميعاً .

٧ — الألوان :

في قصة بقرّة يني إسرائيل نجد طلب تلميد اللون يندرج ضمن شروط المعرفة لتعيين البقرة الموضوع : البقرة المراد فيها من بين كل البقرات^(١) . ولا يُستعمل الأمر إلا بتحديد اللون الأصفر الفاتح لبقرةم تلك ، التي أمروا بلبسها . ونجد اختلاف ألوان البشر من السيات الأساسية التي تميز بينهم خارجياً ، لا عقلاً وعاطفة ، خلافاً لما يلعب إليه ، باطلاً ، بل جرماً ، أشياء التمييز المنصري ؛ فيصدق على أفريقيا وصف القارة السوداء ؛ وأوروبا وصف القارة البيضاء ، وآسيا وصف القارة الصفراء ، وربما يصدق ، بل يجب أن يصدق ، على أمريكا وصف القارة الحمراء ، إذا اعتبرنا الأمور بأصولها ، وأن الأبيض ما ذهبوا إلى هناك إلا بقصد النهب والاستغلال .

كذلك نجد الآن كل شعب يختار شعاره من الألوان التي يجسدها علمه ، الذي يجمع غالباً بين ثلاثة ألوان . ولو حصرنا الألوان التي تتركب منها أعلام دول العالم على عهدنا الراهن لما ألقيناها بخارج الأبيض والأخضر والأحمر والأزرق والأسفر والأصفر والأدكن . وإن تشكلت هذه الألوان وتزكيتها أنقى أو عسودية ، أو صوديبة وأفتحاً ؛ ثم رسم بعض هذه الألوان في نجوم ، أو في أعلام ، أو في صلبان ، أو في ثيابات أو لشجائر ، أو في آلات أو أدوات ، مثل المطرقة والتجبل ... هو الذي يحدد الاختلاف والخصوصية .

وقد اندمجت الألوان في السلوك الحضاري المعاصر فأصبحت تكتسب دلالات ، وتشكل خطياً تفهم ، كما تفهم الخطب الطبيعية ، مثل الأحمر الذي يدل على الخطر ، والأسود الذي يدل على الحزن ، والأبيض الذي يدل على السلام ، والأخضر الذي يدل على الأمن ، والأصفر الذي يدعو ، في قانون المرور ، إلى الحذر والحيلة . فاللون ، إذن ، في اللبنة المعاصرة للإنسان لم يعد مجرد لُطْف من الصبغ توسع على ثوب أو قرطاس ، وإنما أصبح كل لون يرمز إلى سيمائية ، إلى عالم من الرموز التي بعضها يجسده المعلم الوطني لكل شعب أو أمة ، وبعضها الآخر يتجاوز ذلك تفصيلاً^(٢) .

واتخذ اللون وظيفة تكنولوجية حين حل محل اللغة ، ومحل الكتابة ؛ فإذا الجهل يتحلى معك إذا أصبح هو ، وبالتالي أنت ، في خطر ؛ فيشعل لون أحمر لتأخذ كل حركه ، ولتخط من أجل تدرك الموقف قبل قوات الألوان .

ولدى تبيننا للألوان في هذا النص السري ألقيناها تنسم بالتعوي والتكرار ، غارتنا بتقسيمها ، إجرانياً ، إلى لونين رئيسين : أسود وما يتفرع منه ، ثم أبيض وما يتفرع منه أيضاً .

(أ) اللون الأسود وما في حكمه في «زقاق المدق» :

تردد هذا الضرب من الألوان في النص زهاء مائة وسبع وعشرين مرة ، استندت حميدة منها بالتين وعشرين حمسة ، وشاطرها في بث السواد والظلام وما في حكمهما ، أو استقبلها ، طائفة من الشخصيات الأخرى ، أهمها المعلم كرشة ، وحسين ، وأم حسين ، ورضوان الحسيني ، وسليم حلوان ، ونظرة ، وحسنة ، وعباس .

وقد تكرر الظلام ، أو الظلمة ، أو المظلم ، سبعاً وعشرين مرة على الأقل ، في حين تكرر السواد ، أو الأسود ، ثلاثاً وثلاثين مرة . ويوضح لنا من خلال هذه الأرقام أن النص الذي تتدارسه لم يكن بريئاً إزاء اصطناع هذه الألوان ، بل كان يوظفها توظيفاً دلالياً ، يستخرج أعقق الحليجات وأقوّر اللحجات فيجسدها بارزة بل مرسومة ، ملتصقة بالشخصية ، متبجسة من عواطفها المتضجرة بما فيها من حب وبغض ، وما ينشأ عنها من صراع وكبت وعُقد .

ولابد من أن نلاحظ أن صفى الظلام والسواد وما في حكمهما لم تردا في النص ، غالباً ، إلا بقصد التهجين ، أو الدم ، أو

- وكان وجه الست سنية قد تورده تحت فتاح الأحر (لما حشيتها أم حيدة بأنها قلدة حل تزويجها ..)^(٤٨).
- وكان وجهه الأبيض الوردي يفيض بشراً ونوراً (السيد رضوان الحسني وهو يحفظ الناس سعيدها بذلك)^(٤٩) ؛
- فأضاه وجه الفتاة نوراً (حيدة حين زفت لها أمها نيا عطية علوان)^(٥٠) ؛
- فستان أبيه يشف أكله عن قميص ودي (حيدة حين احترقت الدهانة للريحه)^(٥١) .

إن اللون الأبيض هنا أصبح علماً للثراء ، والخصر ، والتهذب ، والرقى والحير ، حل حين أن اللون الأسود للتجسد في اللامة السوداء التي كتلت ترتديها حيدة اضطراباً ، وضع علماً للفقير والتخلف والانحطاط .

وإذا كان النور غلب حل كل الألوان للثيرة أو الخاتلة ، فها فابيتي يوسف الدخيل والحلجج ؛ فهو قابل - في سر - لوصف النفس والوجه ، كما هو قابل لوصف الحيز للمدى الحلججي . وقد تكرر في النص بيتا وعشرين مرة ، في حين تواتر الضوء والضياء عشرين مرة ، وتكرر الأبيض أربع عشرة مرة .

وبالإضافة إلى النور والظوء والياض ، وددت نورات أخرى في النص ، أهمها : اللون الأصفر + ٦ ، واللامع ، المشتعل + ٤ ؛ والمشرق ، للفتق + ٣ ؛ والمشح + ٢ ؛ والصافي ، البراق ، للتور ، الوردي ، الوضي ، الساطع ، القلوع ، المزهر ، الناصع ، الأصهب + ١ .

ويمكن أن نلحق هذه النورات السريفة المتألق والمعمان ما له صلة بها بعلاقة اللزوم ، مثل ألوان التبر ، والدلب ، والحل ، والشمعة ، والبور ، والقرى ، والصبح ، والنجم ، والكوكب + ١ ؛ والقر ، والبدر ، والشمس + ٦ ؛ والمصباح + ٨ . فهناك إذن ألوان بالفضل ، وألوان أخرى بالقوة في هذا النص .

وقد نمت هذه النورات بصفات مختلفة تبعاً للمواقف التي تعبر عنها ، أو تصفها ، أو تثيرها عنها ؛ فإذا التور إما غالت ، أو شرب ، أو خيف ، أو هاج ، أو جنن ، أو لامع ، أو صاف ، أو نقي ، أو يبيج ، أو بايت ، وإذا الضوء إما خفيف ، أو غالت ، أو شاحب ؛ وإذا الأبيض إما خيف (هو أيضاً كالنور) ، وذلك لدى وصف حبي زينة الرحيبتين ، وعنى حيدة أليفا حين أدركت لأول مرة أن عشيقها لم يرحمها إلا لانتاصها) ، أو ناصع .

التشاؤم ، أو الحجو ، أو الغضب ، أو للشبه غير اللشروع بعلمة ، أو للدلالة على حال من الحزن لللم ، كوصف زينة مثلاً :

- فهو جسد تحيل أسود ، وجليب أسود ، سواد فوقه سواد^(٥٢) ؛
- وكتقديم التاجر سليم علوان :

- فغامر في السوق السوداء ، وروح أرباشاً طافلة^(٥٣) ؛
- وكرصف حيدة في بعض أطوار غضبها :
- كان وجهها يربد ويتبس^(٥٤) ؛
- وأربد وجهها وهاج صدرها^(٥٥) .

ومن أهم التبعات اللونية الواردة في هذا النص : الأسود الذي تواتر زهاء ثلاث وثلاثين مرة ، ثم المظلم الذي تكرر سبعة وعشرين مرة ، ثم المربد والأزرق اللذان تكرر كل منهما أربع مرات ، ثم الأخضر ثلاث مرات ، ثم المكفهو والغامض مجزئين ، ثم للشمع ، والعمام ، والرساى ، والدانس ، والأسمر ، والشففى ، والأدكن ، والحالك ، والأحر ، والقائم ، برة واحدة فقط .

(ب) اللون التوراني :

سبق لنا الحديث ، بوجه غير مباشر ، لدى تناول سيميائية الوجه وما ينشأ عن ملاحظه للمشكلة تبعاً لما يحتر موالج النفس وهواجسي الضمير من عواطف ومواجح . وتزيد ، هنا ، هذه المسألة تحليلًا بتخصيص الحديث كله حول اليافى وما يتخرج عنه من ألوان فائحة . ولقد تكرر هذا الصنف من الألوان زهاء خمس وثلاثين مرة في هذا النص : منها ثلاث وعشرون مرة ، خاصة بحميدة وحدها^(٥٦) .

وإذا كان اللون الأسود يمثل ، غالباً ، التشاؤم والشر ، والظلم ، والتهجين ، أو الأشياء غير المشروعة ، أو الأشياء للموتة ؛ فإن اللون الأبيض - وفروعه - يجسد التفاؤل ، والحير ، والملح ، والمشروعية ، وكل الأشياء الميمونة والمباركة . فالتور ، في هذه التشكيلة اللونية ، يتكرر أكثر من أى لون آخر ويرد ، غالباً ، في سياق الملاح ، والإيثار ، والحب ، والرضا ، والسعادة . فكانتا بمجرد رؤيته نورا متكلفاً وجهه من الوجوه ندرت أن صاحبه سعيد راض مرتاح . وإذا رأيت أطرافاً من هذه الاستعمالات للشعلة حل النور تشد من هذا الحكم ، فإن ذلك الاستثناء لا ينبغي له أن يلغى القاعدة ، كما يتجسد ذلك من خلال هذه الشواهد :



الهوامش:

١- سورة ص، الأيتان: ٢٠، ٢٣، والنبأ، الآية: ٧٣.
٢-

A.J. Greimas, J. Courtes: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage (Discours-sémantisation).

٣-

G. Genette. Frontière du récit: Communication no 8, P. 156-157.

(٤) نجيب غفوف، زقاق اللق، ص ١٤٧.

(٥) لذكر بارقام بعض الصفحات، من نص الرواية، ورد فيها شعر حميد وشبهه أو تملطيه أو إرساله على ظهرها: ٢١، ٢٣، ٢٥، ٢٦، ٩٠، ١١٧، ١١٨، ١١٩، ١٢٣، ١٢٠، ١٢٨، ١٢٩، ٢١١.

(٦) تراجع الصفحات التالية من النص: ٧، ١٠، ١٤، ٣٣، ٣٧، ٤٤، ٧٣، ٧٥، ١٠٦، ١٢٨، ١٧٦، ١٧٩، ١٩٢، ٢٠٥، ٢٣٧.

(٧) تراجع الصفحات التالية من زقاق اللق: ٦٦، ٩٥، ١٣٣، ١٤٥، ١٩٤.

(٨) زقاق اللق، ص ٦٦.

(٩) م. ص. ص ١٩٤.

(١٠) م. ص. ص. ١٦.

(١١) م. ص. ص. ١٤.

(١٢) م. ص. ص. ٢٦.

(١٣) م. ص. ص. ٦.

(١٤-٣٩) تراجع الصفحات التالية من زقاق اللق: ٦، ٧، ٨، ٩، ١٠، ١١، ١٥، ١٦، ٢٠، ٢١، ٣١، ٣٣، ٣٧، ٦٨، ٧٧، ٦٦، ٦٠، ٥٥، ٤٦، ٤٥، ٤٢، ٤١، ٧٠، ٧١، ٨٢، ٨٣، ٨٤، ٩٤، ٩٨، ١٠٠، ١٠٢، ١٠٤، ١٠٨، ١١٦، ١١٧، ١١٨، ١١٩، ١٢٥، ١٢٨، ١٣٠، ١٣٢، ١٣٨، ١٣٩، ١٤٠، ١٤٢، ١٤٥، ١٤٦، ١٤٩، ١٥١، ١٥٢، ١٥٥، ١٥٦، ١٦٠، ١٦٥، ١٦٨، ١٧١، ١٧٢، ١٧٤، ١٨٤، ١٨٥، ١٨٦، ١٩٠، ١٩٢، ١٩٣، ١٩٤، ٢٠٣، ٢٠٦، ٢٠٧، ٢١٠، ٢١٤، ٢٢٠، ٢٢١، ٢٢٥، ٢٢٦، ٢٣٠، ٢٣٤، ٢٣٥، ٢٣٦، ٢٣٧، ٢٤٠. مع العلم أن هناك صفحات وقع فيها تكرار للموضوع المرصود.

(٤٠) تراجع الصفحات التالية من النص للحل:

٨، ٩، ١٦، ١٩، ٢٧، ٣١، ٣٧، ٤٥، ٥١، ٥٢، ٦٤، ٦٥، ٦٧، ٦٩، ٧٤، ٧٧، ٧٨، ٨١، ٨٤، ٨٥، ٨٦، ٩٤، ٩٩، ١٠٨، ١٠٩، ١١٠، ١١٢، ١١٧، ١٢٠، ١٢٤، ١٣٠، ١٣٩، ١٤٦، ١٤٨، ١٥٠، ١٥٣، ١٦٧، ١٧١، ١٧٣، ١٧٤، ١٧٨، ١٧٩، ١٨٠، ١٩٠، ١٩٢، ١٩٣، ١٩٤، ١٩٥، ٢٠٣، ٢٠٥، ٢١٠، ٢١٤، ٢٢٠، ٢٢١، ٢٢٢، ٢٢٦، ٢٣٦، ٢٣٧، ٢٣٩، مع العلم بأن جملة من الصفحات يتكرر فيها الموضوع المرصود.

(٤١) سورة البقرة، الأيتان: ٦٧، ٩٨، ٦٩.

(٤٢) ألق الدكتور أحمد شتار عم كتاباً طريفاً عنوانه: اللغة واللون. وقد اطلعتنا عليه فلقيناه بصحبتنا على الألوان ودرجاتها وأسمائها وعلّم جراً. ولكن موضوعه هو غير ما نرسل إليه هنا نحن، وأشارنا إليه من باب بحث القارئ على الإلمام به؛ فهو قديم بأن يقرأ.

(٤٣) زقاق اللق، ص. ٤٩.

(٤٤) م. ص. ص. ٥٤.

(٤٥) م. ص. ص. ١٦٥.

(٤٦) م. ص. ص. ١٦٨.

(٤٧) تراجع الصفحات التالية من النص: ٥، ٦، ١٠، ١١، ١٣، ٢٠، ٢٥، ٢٦، ٤٠، ٤١، ٤٤، ٤٦، ٤٨، ٤٩، ٥٠، ٥١، ٥٧، ٥٩، ٧٤، ٧٨، ٩١، ١٠٥، ١٠٦، ١١٩، ١٣٠، ١٣٧، ١٤٥، ١٥٢، ١٥٣، ١٥٥، ١٥٦، ١٥٨، ١٦٢، ١٦٢، ١٦٣، ١٦٦، ١٦٧، ١٦٧، ١٧٤، ١٨١، ١٨٦، ١٨٧، ١٨٨، ١٨٩، ١٩٠، ١٩٢، ٢١١، ٢١٢، ٢١٧، ٢٢٥، ٢٢٦، ٢٢٨، ٢٣٥، ٢٣٧. مع العلم بأن هناك صفحات يتكرر فيها الموضوع المرصود مرتين أو أكثر.

(٤٨) م. ص. ص. ٢٠.

(٤٩) م. ص. ص. ٤٦.

(٥٠) م. ص. ص. ١١٩.

(٥١) م. ص. ص. ٢١١.

عبد الملك مرتاض

أشجار الأسمنت

معنى الإيقاع ، وإيقاع المعنى

وليد مفير

و أنا لافى لأن المصالة ليست من
القوة بحيث تكفى حل غلافى ،

(لوى لرابون)

يكتب «بولير» : إن الشعر ليس الموسيقى عن طريق عروض شتى جلوه عميقة في النفس البشرية ، بقوة
أشد من تلك التي تشير إليها أي نظرية كلاسيكية .

هنا يلعب «بولير» الحدود المشتركة بين معطيتين من مناطق التعبير الإنساني ، ويتخذ إلى جوهر التسبيح إلى
لصورة الزمن ، حيث (الإيقاع) هو الخاصية الأشد تجرّداً لقطب الجبال الذي يجدد نفسه عبر شكل المعنى ومعنى
الشكل مما .

يمرّ الشعر الإيقاع إلى لغة متطورة أو مكتوبة بالكلمات ، في حين تمحوّل الموسيقى هذه اللغة بما تطوى عليه
من نطق وكتابة إلى إيقاع خالص .

وقد لاحظ «جورج طومسون» أن مثل هذه الأغاني مزيج من
القرار اللفظي الموحد ، والألحان الذاتي .

يبد أنه مع تطور الزمن ، واتساع المسافة بين الكلمات
والأصوات ، صار التماس الذي يسميه «بولير» بين الشعر
والموسيقى محصوراً في أصيق الحدود . فإذا جاء شاعر لكي يمتد
والجذور العميقة الممتدة في النفس البشرية مرة أخرى ، ويعيدها
سيرتها الأولى ، فإن هذا الشاعر — دون ريب — يقصد أن يضغظ
يقلمه على نقطة التماس المفقودة أو شبه المفقودة بين دائرتين . وهو
إذ يفعل ذلك إنما يحاول أن يجد للعالم للبعث صورة تنظم حركته مرة
أخرى وفقاً لطبيعة أصلية فيه . وهذه المحاولة ليست سوى نوع من
استعادة السحر الأول للغة الوجود ، وبث روح الاتصال الخميم
بين المعنى والإيقاع في وجود اللغة .

وفي البداية ، عندما كان الإنسان متوحداً بانشيد العمل ،
كانت الموسيقى تذوب في الكلمات بقدر ما تذوب الكلمات في
للموسيقى . وقد نقل «أرنست فيشر» عن «جورج طومسون» أغنية
من أغنيات العمل التي يغنيها صبي صغير من قبيلة «التونجا» في
أثناء تكسيره للخشخوخ . تقول الأغنية :

يا ها شافى سا ، ابي

ياكي هي هلوفا ، ابي

باتوا ماعى في ، ابي

باتجا هي نجيكي ، ابي

فالسطور الثلاثة الأولى تمثل متوالية عديدة متصاعدة حددا =
٦ . والسطور الثلاثة التالية تتلاعب بقيمة الحد نفسه على هذا النحو :

١٥	٩	١٥
سطر ٦	سطر ٥	سطر ٤

أي بطرحه من العدد ١٥ وإضافته إلى الناتج مرة أخرى ليعود إلى نفسه .

أما السطران الأخيران فيمثلان أقصى هبوط ممكن من الذروة إلى السفح ، حيث يمثل الممدد الإيقاعي في السطر قبل الأخير حاصل جمع سطر ١ + سطر ٤ ، فيا يمثل العدد الإيقاعي للسطر الأخير حاصل طرح سطر ٣ من سطر ٧ (السطر قبل الأخير) .

٣	٧٧
سطر ٨	سطر ٧

وهذا المربوط الحد والمفاجيء هو معنى (التشاف الحسي) الذي يعكس (المقارنة) في هذه العبارة :

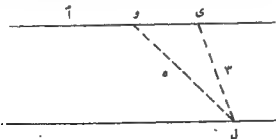
وهو باقٍ ،
ونحن نزولٌ

أما على مستوى (التأثيل الدال) فإن المقافية تسير وفقاً لهذه المنظومة :

طويل / جميل / فصول / ذهول / أفول / ظليل / وصول / نزول .

أي أن المقاطع الممدودة التي تنتهي بصوت الياء واللام = ٣ والمقاطع الممدودة التي تنتهي بصوت الواو واللام = ٥

(و) (الواو) و (الياء) و (الآلف) تسمى عادة حركات ، وهي أقوى الأصوات إسماعاً ، فيما تأتي (اللام) ضمن الأصوات الأنفية والجبائية المجهورة والترددية المجهورة (الراء ، واللام ، والميم ، والتون) . ومن ثم يمكن تمثيل التنظيم المقطعي على هذا النحو :



إن القرار اللغزي الموحّد قد أصبح ، بمعنى ما ، لازمةً بنائية ، ليا أصبح الاحتمال الذاتي عفويةً تختزن خبرة الثقافة . وهكذا فإن شاعراً حديثاً يستعيد معنى الإيقاع في إيقاع المعنى ، لا بد أن يملأ الفجوة القائمة بين المحسوس والمجرد ملأاً يتسم بالذوقية المستمرة ، ولا يخفى بالتدريج بين قطبيها فحسب . يقول وأحمد عبد المطلب حجازي ، في قصيدة (الشيء) :

يزرع الشيء ،
في الحلم أو في الحقيقة ،
بعد غياب طويل
وفيما نحن نغفده ،
وهو ملقى ،
وقد نبت العشب من حوله ،
وتوحيش فيه زمان جميل
ربما ظهر الشيء في الأسياط ،
كما يظهر النورس المتشرد من آخر الأفق ،
يهرب لي حملتنا بجناح ،
ويحسب أوجهنا يرفاه القصول
أو يفاجئنا في النهار ،
يندب بجناينا كالمنظية ،
يفزعنا بريق العيون ،
ويلا أطرافنا بالدهول

هذا التجسيد للـ « بزوغ » و « التفرّد » من ناحية ، ومحاولة الإحياء بمحو المسافة بين الحلم والحقيقة من ناحية ثانية ، هو ما يجعل القصيدة شائعةً وحسيةً معاً . و (التشاف الحسي) - إذا صح التعبير - هو المقاربة الأسلوبية المتميزة في شعر أحمد عبد المطلب حجازي ، لكل من الموسيقى والشعر في آن واحد ؛ وذلك لأن (الإيقاع) بمفهومه التالي ، والأكثر حضوراً هو تقنية هذا التشاف الحسي اللاحقة .

وفي المقطع السابق - على سبيل المثال - نجدهم بنا أن نتبه إلى مظهرين إيقاعيين يكوّنان معاً نوعاً من الانتظام البنائي ، وهما (التناسب) و (التأثيل الدال) .

فعل مستوى (التناسب) تتوزع السطور الشعرية الأربعة فتمثيلة (المشارك) على هذا النحو :

فعلن فاعلان

٧	سطر ١
١٣	سطر ٢
١٩	سطر ٣
١٥	سطر ٤

يد أن هذا التوتر الحقيقى بين البساطة والشمول هو انعكاس « مباشر » للعلاقة الحميمية بين الإيقاع والمغنى من خلال (التشاف الحقيقى) الذى يفسر لنا فهم الشاعر للأشياء .

ولذا عدنا إلى مفهوم الشاعر للكلمة فى أقدم دواوينه (ملحمة بلا قلب) وجددته يقول إن :

الكلمة بحر يركب سبعين مسلة
حتى يلد اللؤلؤ

أى أن الكلام هو اثبات (التنوير) و (الصفاء) و (الاستدارة) من حزمة متكافئة الطبقات . الكلام (بحر) تلد (اللؤلؤ) . واللؤلؤ هو المغنى الناصع المغنى الذى يتخلى عبر حركة المياه العالية ، عبر إيقاعه المتروك فى رحلة طويلة تتميز أيضاً بسمتها الصلدى (سبعين مسلة) .

والكلمة فى ذاتها كيان له شغافه خاصة وحسية خاصة فى الوقت نفسه . والشغافه والحسية يجتمعان معاً فى كل من صورة (الماء) وصورة (اللؤلؤ) . وهما صورتان طبيعيتان كذلك ، جيا نكهة القداسة النابعة من أولية الخلق :

— فى البدء كانت الكلمة .
— فى البدء كانت المياه .

وأولية الخلق هى التى نجدتها أيضاً فى (أغنية للفاهرة) من ديوانه الأخير !

كليت ، هى البواكير من كل نطق ،
وهى الوردة أولى الأشياء ، أولى الأهلان .

إن هذا الوعى الزمنى فى جوهه هو القرينة الموازية لفكرة « الإيقاع » بوصفها ناعماً للأشياء . ولقد قال « أريستوكسين » فيلسوف القرن الثالث قبل الميلاد : « إن فهم الموسيقى يتنفع لشراطين : أولها تذكر ما فات ، وثانيها سبق ما سوف يحدث : ويعلم « چان برتليسى » : وهكذا يستند إدراك الشكل الموسيقى إلى الرغبة وفى الذاكرة .

ونحن نجد عنصر « الرغبة » موجوداً بكثافة شديدة فى محاولة السبق أو النبوة التى يشير إليها « أريستوكسين » فى :

— وهو باقى ،
ونحن نزول !
— وجهها مثيل
أرى الأرض تنمى فى سماء قريبة
وعليها من كل ما أخرجه حشاشا

ومن الملاحظ أن نسبة ٣ : ٥ هى نفسها نسبة عدد السطور التى تكون فى القصيدة متوالية عديدة إلى غيرها من السطور ، كما أن الجاهلى يقابل الرقم ٣ فى « دورة الجاهليات » عند القنطريون الرياضيين للموسيقى ، بدءاً من « فيثاغورس » وانتهى به « لايتزر » الذى يقول : « إن الفنان للموسيقى رجل يارس الحساب ويحلم أنه يمارسه ، ولا يعرف أنه يستخدم الأعداد ، ومع هذا فهو يستخدمها فعلاً » .

ربما ترتبط طرافة هذا الربط بين الشعر والموسيقى وعلم الحساب بما كان يسمى « وافر » (الدفعة الأولى للطبيعة) ، وهو يعنى للقلم المتكامل الذى يمثل المبدأ الرئيسى فى الممارسون للكلابسيكى .

ولأن جذور الإيقاع — فيما يرى بوجليز — أشد قوة من « تلك التى تشير إليها أى نظرية كلاسيكية » ، فلا بأس أن نؤكد بين النتائج الأولى التى شكلت يوماً من الأيام قرائن مثالية أو تناسبات مطردة فى بدايات المعرفة . ألا يحمل الشعر فى طوابعه — كما يقول « فيشر » — الرغبة فى العودة إلى منبع اللغة ؟ ألا يحمل كل شاعر شوقاً إلى لغة سحرية بدلية ؟ !

يقول « أحمد عبد المعطى حجازى » مرة أخرى :

هائلا أحرث الصمت ،
هائلا أشعل النار فى الصمت ،
أسرج من صلاتات القوافى
مهرة ،
وأطارد صمت الفياق !

(صمت)

ويقول أيضاً :

ولنا من لغة الله كلام
تتهجد على تمجيد الصخر ،
وتقرأ مع الطير حديثاً جديلاً

(ديوانه)

وتفجر فيها صفات (النار) و (الخيل) و (الصخر) و (الطير) ببداهة اللغة وبكارها . وهذه البداهة أو البكارة نفسها هى ما يجعل من الكلام كلاماً مقدساً لأنه المرق والمركب وقديم . إنه الكلام المختار مع الطبيعة بكل بساطتها وتوحيها .

هذه الرؤية التى تلا الفجرة غالباً بين المجرى (الشئ) والحصى (تفصيلات الطبيعة الغضة المقعقة) هى ما يتيه إليه « ياروسلاف استكفنش » فى شعر « أحمد عبد المعطى حجازى » عبر لحظ ذكية فيقول : « إن فى قصيدته توتراً عافياً يشبه التناقض بين البساطة والشمولية من حيث التجربة » .

الشعري في صورته العامة على الصحيح والمجزوء معاً . يقول
الشاعر في (أغنية للفاخرة) وهي من بحر الخفيف « فاعلاتن مستمع
لن فاعلاتن » :

وهنا كانت ليلتي وسري
دهشني الأولى ، واعتزفتني موسيقى
اعتزأت منها بكثرة ،
وكانت
تلمّ ما فرطته مني يداها
وتبتلّ فوق جدي رؤاها
كنت وحلي ،
وكان لمة موسيقى تنبهي
وأنا بين برزخ ، وصبور
وخيف وحضور .

بل إن الشاعر ليدخل النثر الصريح في النسيج الإيقاعي ، ويقتنه
من خلال ما يسميه « جاكوسون » بأسلوب (التوازي النحوي) ؛
أي تكرار النمط الصرفي للجملة ، فيقول :

هنا كان حسن فؤاد

— . —

وهنا كان صلاح چلمين

— . —

هنا كانت قهوة حيد الله ، ومصحف الفن الحديث ،
وليزابيث ، ودار الأوبرا .

وهو يعلجأ إلى التنوع الصوتي نفسه في (خربة) ، فيفجر إمكانية
بحر (المبتث) الإيقاعية عبر التراوح في التدوير والوقف من خلال
تفعيلة المجزوء « مستمع لن فاعلاتن » :

كانت هناك نلال

من غلغلي التبر ، كانت
من النساء حادري كلؤلؤ متبور
وربّ طهر غريز
دهوت لسري
وكان تمّ رفات
يسل بين عطلات أديرت ،
وعطلت أقيلت
وجسور
ولات حين تشور !

نستطيع إذن أن نتحدث عن (الإيقاع) في شعر « أحمد عبد المعطي
حجازي » بوصفه « قيمة مهمة » من لسانية ، وبوصفه « علامة »

ألم تلمّني ،
وأعلم أراها .

— من يتزلّ بالمقيم ؟

لي فيه وردة

أزهرت وحدها هناك ، وأبت

جلودها راحيل

في جسمي للهجو

— واكتشفنا وطناً في زهرة النفل

ووقفاً صائفاً يرشح في الوديان من كثر الفصول

— ولي شرطان يتلجان يوماً فيك ،

حيث يلوح شراعي الضباب ،

أيض في غروب الشمس أو منتصف الليل

أما عنصر « الذاكرة » فلا يقلّ حضوراً ، حيث :

الأصدقاء الحميمون أتوا

في ثياب جديدي

من بلاد بعيدة

وقيور .

هذه الوجوه التي عرف الشاعر فيها « صلاح عبد الصبور » و
« أمل دنقل » و « عبد الناح غين » . وهذه الذكرى التي :
.. إذا تكلم .

في القلب جرحاً ، علمنا لادواء له

حتى نعوذ

أو :

زمن يلقى منازل الأولى

فلا يترك منها

إلا طلولاً ملولاً .

الأسباب كلها ، والأمكنة جميعاً ، تمر في مشهد الزمن ، وتختفي
بين الذاكرة والرغبة في حراك مستمر . وهي تكتسب ملامحها إذا
كانت أسئلة ، وتضاربه إذا كانت أمكنة ، من تقنية الإيقاع التي
تؤكد عبرها مسلمات الغل والضوء في لوحة مثل جدلية الزمن .
الإيقاع يساطة هو وحم التكوين .

والشاعر أحياناً يسعى إلى تضخيم طلاقة إيقاعية جديدة من خلال
اللاعب على إمكانية البحور المركبة في التنوع الموسيقي . وهو يلجأ
إلى « تعدد الصوت » من داخل البحر نفسه عبر وسيلتين : أولاً
التراوح في الوقف والتدوير ، وثانياً المزج بين تفعيلات البحر في
شكله الأصلي وتفعيلات ضرب من ضروبه ، بحيث يتطوى الإيقاع

والأرق نوع من التأمل اليقظ لتغير اللحظة التي يجب عبورها بالزمن . فلذا ارتبط هذا التأمل بالماضي (التذكار) صار إيقاع الزمن إيقاعاً رثائياً أو طليلاً ؛ صار بقعة الماضي في الحاضر . يتكرر هذا المعنى في :

علاء بوقلة : *

(أخية للقاهرة)

فالوقوف يكون على الطلل . ووفقاً لتقاليد الشاعر العربي القديم في استدعاءه (الملقى) ، فإن الشاعر فيها يبلو بعدد إلى استدعاء « البحتري » و « شوقي » في سيئتيهما المشهورتين ليربط في هذه المرة بين « العلوّ » في :

صنت نفسي عما ينس نفسي
أوتولمت من جدا كل جسر

وبين « الماضي » في :

اختلاف الجبار والليل ينس
لذكرا في العبا وأيام أنس

والعلوّ هو ارتفاع زمني على الموت فيها هو ترتّب عن النقص الذي ينس النموذج المشوّد للإنسان المقدس :

ودخلنا الزمان نصبح في عمرنا الجميل ونسى

إن المحس في حرف (السين) [حرف المسيس] هو النبع الذي ينحدر فيه الماضي ليعمل على الزوال العابر ويكتسب قيمة الخلود في الوجهين المرتين (حسن فؤاد ، وصلاح جاهين) . لكان المرئية هي عبقة الزمن الأغر بتمبير الشاعر في « كائنات مملكة الليل » ، أو لكان إيقاع الروح :

زمن واقف

يتصاعد فوق مدى الزمن الألقى .

(الرائي .. أو عطيات الزمن الأغر)

يقول « مرسيا إباد » إن الإنسان الديني يعيش في كون منفتح بمعتين : الأولى أنه على اتصال بالآلة ؛ والثاني أنه يشارك في قداسة العالم . والشاعر هنا يتكلم هذا البعد المقدس من خلال كونه متصلاً بالملك والمشاركاً في قداسة العالم (موضوع المطلق) على نحو زمني . إنه شيخ الوقت بالملهي الذي يضفيه على شخصية (البيوتوبيا) فيقول :

ولنقل إنك شيخ الوقت

من ناحية ثانية . بل نستطيع أن نقول إن الإيقاع علامة تختل قيمة سهمة بين العلامات الأخرى في هذا الشعر .

والإيقاع وفقاً لهذا التصور (مولّد) لمجمل الخصائص البارزة في قصيدة الشاعر ؛ مولّد للشغافية التي تنعكس من خلالها الصور في مرآة ناصعة ؛ ومولّد للشجر الحسي الذي يجد صدها الحميم في تفصيلات الأشكال المعمورة ؛ بدءاً من جسد الأثني ، وانتهاءً بمكونات الطبيعة وأشغالها ؛ بل إنه مولّد كذلك لحساسية الذات تجاه ذاتها ؛ فلما الشاعر واردة خلف الصور وخلف المحكيات بما يجعل منها « الأنا الكونية » التي تلوح بلسان الكائنات ، وقد يجعل منها (طوطماً مقدساً) كما في « كائنات مملكة الليل » :

أنا إله الجنس والخوف .

وأخر الذكور .

وهذه التوليدات كلها تفرغ فضاء الزمن بروح النبي الشرقي الذي يجمع بين كونه (مقدساً) وكونه (قريباً) ، بين كونه (حسياً) وكونه (رمزاً) . إنه سر الزمن واسمه ومعناه :

صنت نفسي

عما ينس نفسي ؛

فاكتسني هذه السجاية عن وجهك النقي ،

أنا العاشق المقيم ،

مغنيك !

جلت الاسم العظيم

ولم أر حل سوى لك ،

فهل أن أن نقره لظل

وتنجلي بعد كس ؟

(أخية للقاهرة)

وثمة إيقاع للـ (تناس) نفسه في شعر « أحمد عبد المعطي حجازي » بوصفه إشارة إلى زمن أو إلى كلام في زمن . وهذا الإيقاع له وضوح وبإالة وحزن ؛ له ما يشبه حثان المرئية وشجتها :

يا صاحبي

أحرّ في كتوسكيا

لم في كتوسكيا همّ وتذكّار !

(طلبة)

وسرعان ما يرتبط « التذكار » بالأرق الذي يجبل إليه بيت « المتنبي » العظيم :

يا صاحبي أحرّ في كتوسكيا

لم في كتوسكيا همّ وتسهيد

فانهض أيها الشيخ الجليل
أن أن يستأنف الأندلسيون الرحيل!

(يونيا)
إلى جيك بيرك

إنها أسطورة الزمن المفقود والمكان المفقود بما تنطوي عليه من
إيقاع دائري ذي طبيعة صوفية ملموسة :

ولنا البرزخ ، والمخرج لنا
واتصال القدم العاري بماء البحر ، أو بالرمل
عشق وحلول

(يونيا)

وفي مائور « أي يزيد البساطي » أنه قال : جلست ذات مرة
وحدى فخطر لي أتى شيخ الوقت . وأنه قال : أوقاتكم
مقطوعة .. ووقتي ما له طرفان .

الزمن بملك هو موسيقى الذات المقدسة . المكان زمن لأن
المكان إيقاع غائر في الروح . والكلام زمن لأنه أيضاً كذلك . وكل
شيء يمزق أولياته في مجرى لا ينتهي حتى لو اعترضه الموت ،
ليستمر في التدفق والذهومة عبر الحياة الحسية .

وتطال مثل الحلم زامة ، فادهوها إلى كلسر ،
واتنمها إلى نهر المرايا
نرتدى أحلامنا الأولى
إلى أن تبلغ الزمن النقي ،

فلا نخوض ، وننتهي ، حتى يدهشنا الشروق
(الرجل والقصيد)

إن (نهر المرايا) هو للمجل الوحيد لإيقاع الحلم المشترك بين الأنا
والقصيدة والمرأة ، وهو الطريق إلى زمن بلا شائبة ، يسرى دون
توقف إلى غاية يتكشف عنها حجابها (يدهشنا الشروق) بنقطة .
وهنا تصير النهاية بدءاً ، والبدء عودة إلى دورة تتجدد . هنا تصير
الأنا والمكان والزمن وحلة واحدة :

واتحدنا بالمسافات ، وبالوقت ،
فما عاد لنا بيلة ، وما عاد وصول

(يونيا)

وفي هذه الذروة العالية من التواصل الكوني لابد أن يصبح المعنى
في ذاته إيقاعاً ، والإيقاع في ذاته معنى ، بل لابد أن يصبح المعنى
والإيقاع كلاهما مفردة تنطوي على لغة خاصة تضيء حقيقة
الوجود .



قراءة | مفهوم النص

لنصر حامد أبو زيد

حسن حنفي

الأله عند القدماء . نميش ذلك منذ فجر نهضتنا الأخيرة عند الرواد الأبطال للتيارات الفكرية الثلاثة في الفكر العربي الحديث ، من الألفاني والطهطاوي وشيل شميل إلى الجيل الثالث : رشيد رضا وطه حسين ويعقوب صروف ، إلى الجيل الرابع : حسن البنا وأمين الحنوي وزكي نجيب محمود . ويعترف المؤلف بفضل السابقين طه حسين (ص ٢٠) وأمين الحنوي (ص ٢٢) . ونحن ، المراجع والمؤلف ، أبناء الجيل الخامس .

وهذا كله يفرض نهجاً معيناً في المراجعة : فمجرد العرض تكرر لا جديد فيه . وقراءة الكتاب نفسه ، في هذه الحالة ، أفضل من مراجعته ؛ فالنص المباشر أفضل من التوسط إليه بوسيط هو المراجعة . ومعنى يضعف أحد لأحد لفته ؟ أما قراءة النص من أجل إعادة إنتاجه فيشمل العرض والقراءة ، أي العرض الكاشف ، إما بالرجوع إلى بنية النص ذاته وتركيبه من حيث فن التأليف وصنعة الكتاب ، وهذه هي المراجعة الشكلية ، أو بإرجاعه إلى الموضوع ذاته من أجل إعادة دراسة من حيث هو علم ؛ وهذه هي المراجعة الموضوعية .

ولا تعني المراجعة كبل الملح أو ألذم للكتاب وصاحبه ؛ فقد جاوز الفكر العربي والبحث العلمي في أوطاننا هذا الذي برع فيه القدماء والحديثون ؛ للشيخ واليهاد ، شعراً ونثراً ، علانية وسراً ؛ فالمؤلف عالم ومواطن جاد ، والمراجع كذلك ، والفضية مشتركة ، والهجم لدى الجميع ، والصواب صواب الاثنين ، والخطأ خطأ الاثنين . كما لا تعني المراجعة بيان الصواب والخطأ ؛ الصواب لتأنيده والتناء عليه ، والخطأ لتقديده والتحليل منه ؛ فذلك مراجعة المتفجرين وليس اللايمين ، والمجايزين وليس المقاديرين . إنما تعني المراجعة المشاركة في إنتاج النص بما هو عمل جماعي ، ومسؤولية

أولاً : قراءة النص أم قراءة النفس ؟

عندما يقرأ الباحث موضوعاً خارجياً مستقلاً عنه وعيادياً أمامه فإنه يشاهد ويقارن ، ويصف ويحلل ، مثل عالم الطبيعة . أما عندما يقرأ موضوعاً داخلياً هو جزء منه فإنه يحلل نفسه ، ويصف تجاربه ، ويحبر عن مواقفه . وقراءات « مفهوم النص » من النوع الثاني^(١) ؛ فالموضوع وصاحبه ، والكتاب ومؤلفه ، كلاهما من مكونات النفس ، وجزء من تاريخها ، بل بنيتها ، إلى حد يصعب معه تحديد من يقرأ ؛ هسل يقرأ « مفهوم النص » مشروع « التراث والتجديد » وبمكس عليه صورته ، أو تقرأ المراجعات المستمرة لمراسل « التراث والتجديد » - منذ البيان النظري الأول - وموقفنا من التراث القديم (١٩٨٠) إلى « من العقيدة إلى الثورة » (١٩٨٩) حتى « من التقبل إلى الإبداع » الذي هو في سبيل التكوين « مفهوم النص » ، الذي تتمكس صورها عليه ؟

« مفهوم النص » تطوير لمشروع « التراث والتجديد » ، وأحد مراحلها المتقدمة ، من المنزى إلى الدلالة ، ومن التأويل إلى التناول ، ومن الخطاب الإيديولوجي إلى الخطاب العلمي ، ومن الفرامنة المفرضة إلى القراءة للنتيجة ، ومن قراءة الحاضر في الماضي إلى قراءة الماضي في الحاضر ، ومن البناء الشعوري إلى البناء التاريخي ، ومن إعادة الطلاب إلى إعادة البناء^(٢) . فمن هذا الموقف المتقدم لـ « مفهوم النص » تتم قراءته ومراجعته ، لا من أجل إرجاعه إلى وراه ؛ إلى المصدر الذي خرج منه ؛ فالجنيح لا يعود إلى الرسم ، ولكن من أجل دفعه إلى أمام ؛ إلى حلمه الذي يسعى إليه ، حتى يحقق مرحلته المتقدمة ، وحتى يستقل الجيل الجديد من الجيل القديم ، ثم يصبح الجيل الجديد قديماً يتولد عنه جيل جديد ثان ، في دورة مستمرة للحياة ، ويتحقق توالد الباحثين والمفكرين والفلاسفة والعلماء بعضهم من بعض ، كما هو الحال في أنساب

وإن لم يهتم شيئاً من علم أصول الدين ومن علوم الحكمة ، من الكلام والفلسفة . ولها المجزئة من أجل الطفا المعلوم والتخصصات في حضارة تجمع بينها ، ويجمع بينها المؤلف في ميدان « الدراسات الإسلامية » (ص ٢٢) .

ثانياً : « مفهوم النص » فتح جديد .

ومثل « مفهوم النص » فتحاً جديداً في الدراسات الإسلامية ، القرآنية والأدبية واللغوية ، مجاوزاً تكرار القدماء الذى لا يضيف شيئاً ، أو تقليد المحققين لعلم اللسانيات الحديث وما أكثر لدى إخواننا المغاربة ، ترجمة وتأليفاً^(١) . إنه جهد أصيل لقراءة القدماء من منظور المحققين ؛ وإنها لمحاولة صعبة ، وميزان ذهب لا يقدر عليه إلا القليل . هذا الوسط المتعادل الذى حاول « مفهوم النص » الحرص عليه ، أن يفتح صاحب الموضوع ، أى النص ، من أجل الذات ، أى القصر ، ومن ثم رد النص إلى قارره ، ولا بالذات من أجل الموضوع ، وأصل النص من مؤلفه وقارره وإعطائه بنية مستقلة ، بصرف النظر عن وجوهه الشمورى ، بل حاول الجمع بين الاثنين في نسق متعصب ، واعتدال وإتزان ، ليحقق المعادلة الصعبة بين المنهج الظاهري والنتيج البنوي (ص ٦) .

وهو دراسة للنص اللغوي ، « القرآن الكريم » ، دراسة أدبية من حيث أشكال تكوينه ؛ وهو لطيف الأول من الدراسة (ص ٢١ — ٢٢) ، فالنص في البداية نص ، لا فرق بين النص والنص الأدبي والنص التاريخي والنص القانوني والنص الفلسفي .. إلخ ؛ فالكل إنتاج . ولا اختلاف بين الموضوع من حيث تكوينها وأثرها ، تشكلها وتشكيلها ، إلا في الدرجة ، أما في النوع فلا اختلاف ، فالمسألة بين النص اللغوي والنص الأدبي ليست بعيدة .

والروح الإلهي هو قصد من الله تعالى إلى الإنسان ، وخطاب موجه إلى البشر على لسان النبي وبلغه قوله . فالروح الإلهي هو وحى ألقاه الله تعالى وتلقاه البشر ، أعطاه الله تعالى ونطق به النبي وفهمه الناس . ولا ضيق يخرج من لا شيء ، فالكل حلقات متصلة ؛ وإلما الاختلاف في الصيغة وفي الأثر ؛ في الشكل وفي المضمون . فالمسألة ليست بعيدة بين الشعر القديم والقرآن الجديد (ص ١٥٧ — ١٦١) ، وبين السجع القديم والأسلوب القرآن (ص ١٦١ — ١٦٤) . ويمكن دراسة الخصائص الأسلوبية بين سجع الكهان وبين القرآن (ص ٩١ — ٩٢) . ومراسل الروح متصلة من اليهودية إلى المسيحية إلى الإسلام . عرف العرب اليهودية ولم يتجنوها لمصرتها ، كما عرفوا النصرانية لأنها دين الروم المحتلين بدار العرب ، وعرفوا الإسلام من خلال الحنيفية دين إبراهيم (ص ٧٠ — ٧٤)^(٢) . لا يوجد في الإنتاج الأدبي لقوم حلقات مفقودة ، وإبداع أصيل على غير متوال . ولا يقل ذلك من شأن الإبداع . لقد ربيتنا على أن الإسلام قطع مع الجاهلية ، وأن ثورة ٢٣ يوليو انفصل عما سبقتها ، فلا نحن حافظنا على القديم وفهمنا تطوره . ولا على الجديد لعدم تأصيله .

جامعة . القضية قضية الجميع ، والمسئولية مسؤولية الجميع . إن المرجعية كلها عمل مشترك بين المراجع والمؤلف ، لا في قراءة مشتركة للنص فحسب ، بل في المرجعية الفعلية كذلك . يقرأ المراجع المؤلف ، ثم يقرأ المؤلف مراجعة المراجع ، ثم يقرأ المؤلف مراجعة المؤلف لمراجعته ، وهكذا يستمر الإنتاج المشترك للنص بين المؤلف والقارئ بوصفه مراجعاً ، وبين القارئ والمؤلف بوصفه مراجعاً بين المؤلفين والقارئ الأول . وهكذا يمكن الحصول على تأليف مشترك ومراجعة مشتركة ، بحيث لا يكون هناك فرق بين التأليف والمراجعة ؛ بين النص المؤلف والنص المراجع ، أو — باختصار — بين المؤلف الأول والقارئ الأول . ثم يموت كلاهما ويصبح نصهما ملكاً للجميع ، قراءة وتأليفاً وإعادة إنتاج . وهكذا يتطور العلم ، وتتقدم المعارف ، وتتراكم الخبرات . وقد نشأ « مفهوم النص » نفسه من هذا العمل المشترك بين المؤلف وقارره ، سواء في آداب الفاعرة أو آداب المخرطوم (ص ٥) .

وتصعب المراجعة إلا عندما لا يتنفس الموقفان ، موقف المؤلف وموقف المراجع . فللمراجعة في هذه الحالة تكون أشبه بالتحسين منها بالقلب ، وتكون في الفكر أشبه بالإصلاح منها بالتورق ، وأقرب إلى الاتصال منها إلى الانقطاع ، تنوعاً على حن ، وليس حنّاً مقابل ، وبلغه الموسيقى « هارموني » وليس « كونتراپونت » . ومراجعة ومفهوم النص ، مثل هذه الحالة ؛ اتفاق بين المراجع والمؤلف ، في الجوهري وإن لم يكن في الأعراس ، في النوع وإن لم يكن في الدرجة . ومن ثم تكون مهمة المراجعة على ريع النص إلى ميدانه وليس إخراجها منه ، وقهاصه بمقاييسه وليس نقلاً له إلى ميدان آخر غريبه ، وتطبيق مقاييس أخرى عليه . ويكون الغرض من بعض الملاحظات النقدية هو إكمال النص وإعادة إنتاجه ؛ فما تم كسبه قد حصلنا عليه ؛ إنما المراجعة هي طلب المزيد من المكاسب دون خسارة تذكر ، إلا سهواً أو نسياناً .

ومن الظلم في المراجعة مطالبة المؤلف بما لم يقدم به حل أساس أنه ثاب من الواجب أن يفعله ؛ لأنه لو كان الأمر كذلك لكان قد فعله . وفي هذه الحالة تكون المراجعة تأليفاً موازياً ثانياً وليس إنتاجاً مشتركاً للنص الأول . الكتاب في النهاية رؤية المؤلف وعمله وليس رؤية المراجع وعمله . ولكن من العدل مراجعة المؤلف فيما فعله فحسب من أجل تحسينه وإكماله بما هو مسئولية مشتركة ، وتذكره بما فات ، أو تصحيح حكم ، أو اتفاق لفن البصنة ، أو شغل لمة ، أو تحقيق التوازي بدلاً من الاكتفاء بالإعلان عنها ؛ وكلنا هذا الكيان المزودج بين الحلم والواقع ، بين الطموح والإمكان ، من أجل مزيد من الكمال الذى نسعى إليه .

ليت المراجع كان أديباً ناقداً ليحسن للمراجعة ، أو كان لغويّاً ليحسن فهم الدلالات ، علماً بالترك الأدبي والبلاغي ليحسن تقدير الموقف . لكن المراجع مشتغل بآثرات الفلسفي ، يتعامل مع « مفهوم النص » بوصفه كذلك ؛ لاسيما أن الكتاب يضم فيه دفتيه مادة من علوم القرآن ومن علم أصول الفقه ومن علوم التصوف ،

سبيلاً أو شرحية أو مبرراً . وهو يعتمد في ذلك على العقل والبديهة والمنطق ، وإن لم يعتمد كثيراً على المصلحة والصلاح العام ، كما يفعل المراجع الفقيه . ومثال ذلك اختلاف القدماء في معنى « قرا » في أول ما نزل من القرآن بمعنى ردد أو جمع ، واختلافهم في أول ما نزل من القرآن ، وفي نزول الآية مريين ، وفي نسخ الحكم وبقاء التلاوة (ص ١٧٨ — ١٤٨) .

وبغیراً يمتاز « مفهوم النص » بأسلوب دقيق وواضح ، لا إسهاب فيه ولا صخب . وهو يلجأ إلى الرسوم التوضيحية والجداول البيانية ليزيد من التوضيح والإقناع ، مثل الرسم الخاص بالجدد الرأسى في الوحى من الله تعالى إلى النبى من طريق الملك ، والجدد الرأسى فيه من الملك إلى الرسول (ص ٤٧ ، ٦٤) ، والتكرار اللغوى في سورة اقرأ (ص ٧٨) ، وسورة المدثر (ص ٨٢) ، والوضوح والعموض (ص ٢٠٢) في المحكم والمشابه ، ومنحنيات سورة القلمة في علاقتها بعلوم القرآن (ص ٢٤٧) ، وسورة الإخلاص في علاقتها بعمره الذات (ص ٣٤٨) ، وآية التكرس في علاقتها بعلم الله (ص ٢٤٩) ، والجداول البيانية للموضحة ، مثل المدون والمخصوص (ص ٢٣٤) ، وفي آخر الكتاب عن الآيات الجواهر والآيات الضر ونسبها (ص ٣٣٨ — ٣٤٦) ، وقسمة علوم القرآن (ص ٣٥٠) .

ثالثاً : « مفهوم النص » وفن التأليف .

يعنى الفن هنا صنة التأليف من حيث الشكل ، مثل تقسيم الأبواب والفصول من حيث تساقطها وتناسبها ، أى فن « التفصيل » . فاعمل المسمى مثل العمل الأدبى والعمل العلمى نسبة وتناسق . وهى أمور حرفية صرف ، لا تتعلق بالمضمون .

ينقسم الكتاب إلى ثلاثة أبواب : الأول : « النص في الثقافة (الشكل والتفصيل) » (١٢٩ صفحة) ، والثانى « آليات النص » (١٢٠ صفحة) ، والثالث « تحويل مفهوم النص ووظيفته » (٧٥ صفحة) . ويبدو التناسق من حيث الكم بين البابين الأولين ، ثم عدم التناسق بينهما من ناحية وبين الباب الثالث من ناحية أخرى . فالثالث أكبر بفعل من نصف أحد البابين الأولين ، حل نحر يرحى بأن موضوع الثالث أقل أهمية أو أقل دراسة أو أقل تفصيلاً أو ربما كان خارجاً عن الموضوع . ويتأكد ذلك بقسمة الباب الأول إلى خمسة فصول متسابة : مفهوم الوحى (٣١ صفحة) ، للغة الأول للنص (١٨ صفحة) لكن واللحن (٢٤ صفحة) ، أسباب النزول (٢٢ صفحة) ، التناسخ والنسخ (٢٢ صفحة) . والأول أكبرها ، وأصغرهما الثانى . كذلك ينقسم الباب الثانى إلى خمسة فصول متسابة : الإحجاز (٢٤ صفحة) ، للناسب بين الآيات والسور (١٩ صفحة) ، الفموض والوضوح (٢٢ صفحة) ، العلم والمفص (٣٥ صفحة) ، التفسير والتأويل (٣٧ صفحة) ، وأكبرها الرابع ، وأصغرهما الثانى . أما الباب الثالث فله لا ينقسم إلى فصول ، لأن مادته لا تتحمل ، وينتهى لم تكتمل . فهو مقسم إلى ثمانية بنود مرقمة

النص متبع لثقافتى (ص ٢٧) صانه البشر شغلاً أو تلويناً ؛ لا فرق في ذلك بين النص الأسمى أو النص الأدنى . ولا فرق في ذلك بين النصوص الدينية القرآنية والتوراتية والإنجيلية إلا في مدى قرب نواة النص text من النص المتبع . في حالة النص القرآن ، نواة النص هو النص ؛ لأنه لم يمر بحقة شفاهية ، بل كان مدوناً منذ لحظة الإعلان ؛ وإلّا كان الاختلاف في حجة القراءة وفي جمع النص وتداوله . وفي حالة النص الإنجيل هناك مسلة بين النواة والنص ؛ لأنه مر بحقة شفاهية تتراوح بين ربع القرن والقرن . وفي النص التوراتى تمتد المسلة بين النواة والنص ؛ لأن المسلة بين الإعلان والتدوين تجاوزت للستة قرون ، من القرن الثالث عشر قبل الميلاد ، حيث عاش موسى ، حتى القرن السابع قبل الميلاد ، في الأسر البابلي ، حيث عاش حزرا الكاتب الذى دون التوراة .

والوحى بشرى بمعنى أنه معطى لبشر ، وهو الرسول ، ومصوغ بلغة بشرية ، هى اللغة العربية ، ومتقول إلى البشر ليسوله إلى شريعة في حياتهم الخاصة والعامة . نقله الرواة شفاهاً ، ودونه الحفظه كتابة في أثناء حياة الرسول وبعده . فهمه الناس ، واختلفوا في تفسيره ، بل تضاربوا في تأويله ، وتبنت أنظمة سياسية واجتماعية متباينة من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار ، للحفاظ منها والميراثية ، الرجعية والتقدمية ؛ فالرسى إنسيات ، أو إلهيات تحولت إلى إنسيات ؛ إنه كلام الله عندما أصبح كلاماً للبشر^(١) . وتلك أهمية المنهج (ص ٢٧ — ٣٢) .

والوحى يعنى الإعلام . وهو لا يشير إلى النبوة وحدها بل إلى أى نظام من الرموز للحولن والمليات وللجهد وليس إلى الإنسان وحده . الوحى نظام اتصال وإعلام . وقد كان جزءاً من مفاهيم الثقافة العربية السائدة قبل الإسلام . « وهذا كله يؤكد أن ظاهرة الوحى — القرآن — لم تكن ظاهرة مفردة للواقع أو تمثل وياً عليه وتجاوزاً لقوانينه ، بل كانت جزءاً من مفاهيم الثقافة ، ونابعة من مواصفاتها وتصوراتها (ص ٣٨) . فالعربى يخاطب الشاهر والعراف والكاهن ، والنبى يخاطب العربى . فالأصل فى مريبيل ومتعلق كان شاعراً في الثقافة العربية .

ويركز « مفهوم النص » على التحليل الدلالى ؛ وهو إسهام لغوى قديم وجديد ، من معال القدماء وسيمبوليقا المحللين (ص ١٠٤ — ١٠٨) . ويرجع المؤلف إلى اختصاصه بلاهياً وتالفاً . وله باع سابق في الموضوع منذ دراسته الأولىين عن التأويل عند المعتزلة والتأويل عند ابن عربى^(٢) . فالتفسير بيان ، والتأويل كشف عن الدلالة الخفية للأصوال ، والموعظة إلى أصل الشوء . التفسير يتجه إلى الخارج ، والتأويل إلى الداخل ؛ التفسير للغة والتأويل للخاصة ؛ التفسير علم والتأويل لسيكولوجيا (ص ٢٥٢ — ٢٧٣) .

وتتميز « مفهوم النص » بالقدرة على أخذ مواقف صريحة فيما اختلف فيه القدماء ، والأخبار بين البهائال ، والترجيح بين الروايات ، في شجاعة يمسد عليها أصحابها ، دون محاولات للتوفيق لا يجد لها

العينى والنتيج العلمى ، يكشف عن موقف المؤلف النظرى ورويته للحلم والمواقفة ، ولندور العالم والمواطن (٢٣ صفحة) . ولكنه يخلو من علة يجعل فيها الباحث أهم النتائج العامة للبحث ، ويراجعها على مقدماته النظرية الأولى لمرحلة إلى أى حد تتفق معها وتخرج منها ، أو فى حجبها وإخبيتها .

كما تبدل الجداول الأخيرة (١٢ صفحة) مستمدة من الفزائلى من حيث هى مادة وإن لم تكن كذلك فى صياغتها . وهى ثلاثة أنواع : الأولى تصنف آيات كل سورة طبقاً لنوعين : الآيات الجواهر والآيات الدرر (٩ صفحات) ، ثم عقد نسب رياضية عامة بينها (١٥١٨ آية) وبين مجموع آيات القرآن (٢٢٦٦ آية) وهى ٢٢٥،٢٢٥ ٪ ، والآيات الجواهر منها ١٢،٣٣٨ ٪ ، والآيات الدرر ١١،٧٧٧ ٪ ، وتوجد فى ٩٨ سورة من ١١٤ هى مجموع سور القرآن ، ومن ثم تكون نسبتها ٨٥،٩٦ ٪ . والفائل رسوم بيانية لتحجيات ثلاث سور بالترتيب لمجموعها : منحنى سورة الفاتحة فى علاقتها بعلم القرآن ، ومنحنى سورة الإنعاص فى علاقتها بمنحنى الذات ، ومنحنى آية الكرسي فى علاقتها بعلم معرفة الله (٣ صفحات) . والثالث جدول واحد يشمل قسمة علوم الباب إلى الطبقة السفلى والطبقة العليا ، وقسمة الطبقة السفلى إلى أحوال السالكين والمتأين (نصوص القرآن) ، ومعالجة الكفار وعبادتهم (علم الكلام) ، وتعريف حيلة منازل الطريق (علم الفقه) . ثم قسمة الطبقة العليا إلى معرفة الله ، وطريق السلوك إلى الله (الطريق المستقيم) ، وتعريف الحال عند الوصول (الغراب والعقاب) . ثم قسمة قصص القرآن إلى قصص الأنبياء ونصوص الكفار ، وعلم الكلام إلى الرد على ذكر الله بما لا ياقن ، والرد على ذكر الرسول بما لا ياقن ، والرد على إكثار اليوم الآخر . ثم قسمة معرفة الله إلى معرفة الذات ، ومعرفة الصفات ، ومعرفة الأفعال . ثم قسمة معرفة الأفعال إلى عالم الغيب والملوكوت ، وعالم الحس والشهادة . أما علوم القشر والصلب فلها آتلى تفرعاً من علوم الباب ؛ إذ تنقسم مرة واحدة إلى خمسة علوم : علم خروج الحروف (الأصوات) ، وعلم اللغة (الأنفاظ) ، وعلم النحو (الإعراب) ، وعلم القراءات (وجوه الإعراب) ، وعلم التفسير (الظاهر) . وكل ذلك مادة غنية لو تم تفصيلها وتعميقها إلى بين النص فى الشعور وفى الكون كما يفعل الصوفية عموماً ، والشريعة خصوصاً ، والباطنية على وجه أخص . وهى مادة لم تدخل فى متن الكتاب شراً وتقصيلاً ، كما أنها خاريجة عن علوم القرآن . والكتاب الرئيسى الذى استمد منه الباحث المادة «جواهر القرآن» للفزائلى ليس مؤلفاً فى علوم القرآن بل فى الاصطلاحى ، بل هو بصورة موقف الصوفية من النص القرآن ، ومن ثم كان أدخل فى علوم التصوف .

إن بنية الكتاب على هذا النحو ، من باين فى الموضوع وباب ثالث خارج الموضوع ، يتضمن باب أول ليهيئ من « مفهوم النص » فى العلوم الإسلامية ، مادام قد تم الخروج من علوم القرآن فى البابين الأول والثانى إلى علوم التصوف فى الباب الثالث . وقد

مفتونة الطول ، كما يأتى : علوم القشر والصلب (٤ صفحات) ؛ علوم الباب (الطبقة العليا) (١٣ صفحة) ؛ علوم الباب (الطبقة السفلى) (٦ صفحات) ؛ مكتبة القهول والمكتبة (٨ صفحات) ؛ التأويل (من القشر إلى الباب) (٨ صفحات) ؛ التأويل (من الجواز إلى الحقيقة) (٦ صفحات) ؛ العلة والحاسة (الظاهر والباطن) (٦ صفحات) ؛ تفاوت مستويات النص (١٢ صفحة) . وأكبر هذه البند البند الثانى ، وأصغرها البند الرابع . وكان يمكن تجزئ من الثانى والروية قسمة هذا الباب على الأقل إلى خمسة فصول كذلك . الأول « علوم القشر واللباب » يضم البند الثلاثة الأولى ، والثانى « التأويل بين الحقيقة والمجاز » ، يضم البنتين الخامس والسادس ، والثالث « تفاوت مستويات النص » ، ويشمل البند الثامن بمرجه ، والرابع « العلة والحاسة بين الظاهر والباطن » ، ويغنى عن البند السابع وحده ؛ والخامس « مكتبة القهول والمكتبة » ، ويضم البند الرابع . وقد يكون السبب فى كرون الباب الثالث على ما هو عليه ، دراسة النص الصول ، الفزائلى فوجها ، ظروف التربة فى النص الشرقى ، هذا الضيق البعيد ، وما بين ذلك من قلة المراجع ، وضرورة البحوث الجزئية التى تقتضيها الظروف فى هذا الموضوع أو ذاك ، ورجحة الباحث بعد ذلك إلى جمع هذه الدراسات كلها فى كتاب واحد ، به وحدة الرؤية أو وحدة النهج على حساب وحدة الموضوع (ص ٣٢) .

الباب الثالث كله « تحويل مفهوم النص ووظيفته » خارج من موضوع النص فى علوم القرآن ، وأدخل فى موقف الصوفية من النص ؛ الفزائلى فوجها . معرفة الله ، وطريق السلوك إلى الله ، وتعريف الحال عند الوصول ، والذباب والعقاب — كلها أدخل فى موضوعات التصوف الصرف ، وليس فى موضوع النص (ص ٢٨٤ — ٢٩٥) . وكذلك كان تصنيف العلوم خارج موضوع النص (ص ٢٩٧ — ٣٠٢) . ويصعب تعميم نموذج الفزائلى على التصوف كله ، أو على موقف الصوفية من النص القرآن ، كما يصعب الحكم على الفزائلى إجمالاً فى موقفه من النص من خلال الفزائلى صولياً ؛ فالفزائلى هو صاحب « المستصفى » فى علم أصول الفقه ، كذلك ، وله فى النص موقف الأصولى الذى لا يبدد كثيراً من مفهوم النص فى علوم القرآن ، خصوصاً لما يتعلق بمعلق الأنفاظ والمبادئ اللغوية . و « المستصفى » آخر ما كتب الفزائلى بعد « جواهر القرآن » و « إلهام علوم الدين » و « المنطق من الضلال » ، وكان له أبلغ الأثر على ابن رشد الفقيه حتى شرحه ابن رشد . كما أن البنتين السادس والسابع فى هذا الباب من المجاز والحقيقة (ص ٣١٣ — ٣١٩) ، والظاهر والباطن (ص ٣١٩ — ٣٢٥) أدخل فى البليغة اللغوية فى علم أصول الفقه ، وأقرب إلى الفصل الرابع من الباب الثالث « آليات النص » من العموم والخصوص ، والإطلاق والتضييق .

وبناء الكتاب بمقدمة تبين ظروف التأليف ومناسباته ، والشكر الواجب لمن يستعنه (٤ صفحات) ، ثم تمهيد من « الخطاب

العدل بنية . وهل ملحة علوم القرآن مستمدة من ذاتها أو أنها مستقاة من علم أصول الفقه ؛ من مباحث الألفاظ في المجلد واللين ، والخاص والعالم ، أو من علم أصول الدين في الإحياء ؟ إن علاقة المنس بالنص ليست في علم القرآن وحدها بل في كل العلوم . وقد دوسها الباحث من قبل في علم الكلام عند المعتزلة ، ولدى الصوفية عند ابن عربي .

لم تتطرق « مفهوم النص » تاريخية علوم القرآن ؛ كيف نشأ هذا العلم ، وكيف تطور ، ومنى اكتمل ، ومغذا كان الهدف من تأسيسه ، وكيف تم استعماله في كتيه ، أو استعمال موضوعاته المتضمنة أجزاء في عملية الصراع الاجتماعي ، وكيف دخل في البنية الاجتماعية ؛ كيف تشكل نص علوم القرآن وكيف شكل ، ليس في البنية الثقافية فحسب ، بل أيضا في البنية الاجتماعية .

ولم تقتصر المصادر والمراجع على علوم القرآن وحدها ، مثل « البرهان » للزركشي و « الإقناع » للسيوطي ، بل فست مراجع في العلوم العقلية الأخرى ، ومنها علم التفسير ، مثل « الكشاف » للزحاشي ، و « جامع البيان » للطبري ، ومنها علم الحديث ، مثل « تأويل ختلف الحديث » لابن قتيبة ، و « الجامع الصحيح » لـ مسلم ، و « مختصر صحيح مسلم » للمعتمد ، ومنها علم السيرة ، مثل « السيرة النبوية » لابن هشام ، وبعض العلوم العقلية الأخرى ، ومنها علوم التصوف ، مثل « الفتوحات المكية » لابن عربي ، و « إسماء علوم الدين » ، و « المختل من الضلال » للغزالي . ولكن الغالب هو علم الكلام ، مثل « الفصول » لابن حزم ، و « إحياء القرآن » للبلاقلان ، و « الاعتصام » للنهائيد ، و « الملل والنحل » للشهرستاني ، و « إحياء القرآن » للغزالي عبد الجبار ، و « ضلع الباطنية » للغزالي ، وبعض العلوم الإنسانية ، ومنها الأدب ، مثل « دلائل الإحجاز » لعبد القاهر ، والتاريخ ، مثل « للقمعة » لابن خلدون .

وبعد ذلك تعتمد كثير من الفصول على عدد قليل من المراجع ، يتنسى إلى نوع واحد . ويعتبر ذلك يورسج في الباب الثالث « تحويل مفهوم النص ووظيفته » الخاص بالغزالي ؛ إذ يعتمد أساسا على كتاب واحد هو « جواهر القرآن » (٥٦ إجابة) ، ثم « الإحفاء » (١٢ إجابة) ، ثم « الفتوحات » (إجابة واحدة) . وكذلك احتفاء الفصل الأول « مفهوم النص » من الباب الأول أساسا وبعد الاستشهاد المباشر بأيات القرآن (مرة) على « للقمعة » لابن خلدون (١١ إجابة) ، والبرهان للزركشي (١١ إجابة) ، ثم « الإقناع » للسيوطي (٣ إشارات) .

وبالرغم من أن عناوين الأبواب الثلاثة والفصول العشرة . والبنود الثلاثة في الباب الثالث ، حكمة ، وكذلك عناوين الموضوعات الجلبية داخل كل فصل ، إلا أنه في الفصل الأول توجد ترقيمات أبجدية من أحيى ـ في الموضوع الثالث ، الوحي بالقرآن ، دون عناوين جانبية لها . فالتزقيم في حاجة إلى رأس موضوع ، ورأس الموضوع في حاجة إلى ترقيم (ص ٤٥ — ٥٩) .

يتعلم هذا الباب التمهيدى الأوّل أيضا إلى حصة فصول ؛ يعرض لصل أول منها للموضوع أولًا من منظور كل وشامل . فإذا كانت الحضارة الإسلامية حضارة نص — كما يقول المؤلف في التمهيد (ص ١١) ، مثلها في ذلك مثل الحضارة اليهودية ، وليست حضارة طبيعية مثل الحضارة الأوروبية في العصور الحديثة ، فله من التقليد بيان ذلك في رتبة كلية أول عن « مفهوم النص » في التراث الإسلامي . ويعرض فصل ثانٍ لظهور النص في العلوم العقلية العقلية الأربعة ، في علم الكلام والفلسفة والتصوف والأصول ، لمرقة كيف استطاعت العلوم المنظمة تقديم مفاهيم متجانسة للنص : النص العقائدي في الكلام ، والنص الفلسفي في الفلسفة ، والنص التشريعي في الأصول ، والنص الروحي في التصوف . ويبدو أن الباب الثالث والأخير « تحويل مفهوم النص ووظيفته » كان يقوم بهذا الجهد نظرًا لأنه يتناول النص الصوري ، الغزالي نموذجًا ، ثم يخصص لشيد في صحتين موقف الفقه والمكتبيين (ص ٣٠٣ — ٣٠٤) . وفي باب الإقناع لاسيا أنهم يشاركون الصوفية في منج التحويل . ثم يعرض فصل ثالث لظهور العلوم العقلية الخاصة ، التي لا تستند إلى نص ، مثل العلوم الرياضية والطبيعية أساسًا ، والرياضية ، مثل الحساب والمختصة والجبر والفلك والموسيقى ، والطبيعية ، مثل الطبيعة والكيمياء والحيلة والنبات والمهوران والطب والصبيحة ؛ ثم العلوم الإنسانية فرعًا ، مثل اللغة والأدب والجغرافيا والتاريخ ، التي قد يظهر النص اللغوي فيها من وراء سائر مباحث على نشأة العلم ، أو مرجعها عن بعد لبي العلوم ومقتضاها . ويكون السؤال : إلى أي حد يعد نص العلوم الرياضية والطبيعية نصًا ؟ وإلى أي حد يعد النص اللغوي والأدبي والجغرافي والتاريخي نصًا ؟ وهل يشارك في مفهوم النص في علوم القرآن ؟ وهل تم تحويل النص الأدبي ، وهو أقرب للتخصص إلى النص القرآن ، بالطريقة نفسها التي تم بها تناول النص القرآن ؟ ويعرض فصل رابع للنص في العلوم العقلية : علوم القرآن ، وهي حالة « مفهوم النص » ، وعلوم الحديث ، وعلوم التفسير ، وعلوم السيرة ، وعلوم الفقه . فعلوم القرآن ليست مستقلة ، بذاتها ، بل تدخل في منظومة أهم هي العلوم العقلية ، وهي الأكثر تأثيرًا في الثقافة العلمية ، وحل الجاهلير . من خلال الأكمة والدمعة ، بعد انتصار العلوم العقلية العقلية الأربعة عند الخاصة ، وانتصار العلوم العقلية خصوصًا الرياضية والطبيعية منها منذ خاصة الخاصة . ويعرض الفصل الخامس لعلوم القرآن ، نشأتها وتطورها ، منذ كتب المصاحف للسيستاني ، حتى الزركشي في « البرهان » ، والسيوطي في « الإقناع » . فقد تطورت كل العلوم واتكملت في القرنين السادس والسابع الهجريين . ويستطيع المصباح التاريخي معرفة أي موضوعات علوم القرآن نشأ أولًا وكان نواة لها ، وأياها تطور وتكون ، وأياها يمثل اكتمال العلم ونهاجه . حل خضمت بنية علوم القرآن وترتيب أبوابها وفصلها في المؤلفات المتأخرة إلى الترتيب التاريخي ، أو أصبحت ذات بنية مستقلة عن التاريخ ؛ وهذا هو الإشكال نفسه في علم الكلام ، عندما سبق العدل التوحيد تاريخيًا ، ثم سبق التوحيد

التلقى عند القراءة وأدب الأتالة . ومعلوم النص شفاهياً فإن بُدع الصوت يظهر في اللفظ والإيحاء ، والموصول لفظاً والقصور معنى ، والإيالة والفتح ، والإدغام والإظهار ، والمذكور ، وتخفيف الحزمة . ثم تأتى الأبعاد التالية للنص حول النص ذاته ، مثل تكرار نزوله للتأكيد والتذكير ، وتجنبه إزالة ما هو وحى أو رؤية أو صوت ، وتثني النزول عن الحكم ، أو الحكم عن النزول ، ونزوله مجعاً ومفرقاً ، قصصاً أو حكماً . ومتابئة الآيات للسور والسور للآيات إنما تكشف عن تداول بعدي البنية والتاريخ ، والترتيب اللازم للموضوع والترتيب الزمانى ، وكأن التاريخ بنية والبنية تاريخ . ولما كان النص مفهوماً وموضوعاً للفظ نشأ بعد الفهم ، والحقيقة والمجاز ، والظاهر والمزول ، والغريب والمألوف ، وما وقع له بنير لغة العرب ، والرجوع والنظائر ، ومضام الأضواء ، والإعراج والقواعد ، والحكم والمثابرة ، والمقدم والمؤخر ، والمعلم والمخاص ، والمجمل والمبين ، والمطلق والمقيد ، والمنطوق والمفهوم ، والشكل ، ووجوه غاياته ، وتشبيهاته واستعاراته ، وكنائسه وتصريفه ، والمحصى والاختصاص ، والإيجاز والإطناب ، والخبر والإنشاء ، والآيات للشجائات ، والأمثال والأقسام ، والجملد والمجيبات ، والإعجاز . ولما كان النص مصدراً للمعلم فإنه يؤسس علوماً يمكن استنباطها عنه ، ويقوم التفسير بضمه ، والمزول بتأويله . ومن ثم لزمت شروط التفسير وأدبه ، وطراب التفسير ، وطبقات التفسيرين . ولما كان النص متجاً وفاعلاً له فضائله ومفرداته وخواصه .

تقتصر إذن آليات النص في الباب الثالث على بقية موضوعات علوم القرآن : النص للذوق وكيفية التدوين ، النص الشفاهى وعلم القراءات ؛ أحكام النص وإخضاعه لهجة قريش ؛ لغة القرآن ؛ الجوانب الأدبية وأشكاله الفنية . وكان يمكن أخذ مادة العلم كلها وإعادة تركيبها للذوق على بنيتها ومكوناتها ، ومن ثم إظهار أبعاد النص بدلاً من الاقتصار على بعض أجزائه المتنتزة . ولما لا الاكتفاء على بعض الميادين اللغوية من مبحث الألفاظ ، مثل المعام والمخاص ، والمطلق والمقيد ، والمجمل والمبين ، والمنطوق والمفهوم ، دون بقية الميادين اللغوية المزججة ، مثل الحكم والمثابرة ، ووضع الحقيقة والمجاز ، والظاهر والمزول (الباطن) في الباب الثالث ؛ وتحويل مفهوم النص ووظيفته ، حين الحديث عن الغزل أو أين المستنق والمستنق منه ؟ وأين الأمر والى ، وما غاية النص ومعبه لنهائى في الفعل الإنسان ؟ كان الإشكال في مفهوم النص ، هو التبدل بين العنوان ومفهوم النص ، والعنوان القرعى ودراسة في علوم القرآن ؛ فاختار الباحث من علوم القرآن ما يتفق مع مفهوم النص ، ولم يعمل علوم القرآن تفرص نفسها على مفهوم النص بكل أبعاده التى تقتضيها علوم القرآن . ومن ثم يكون النقد الأدبى قد تغلب على علوم القرآن في ميدان الدراسات الإسلامية .

خلاصاً : قراءة جليظة أم خطاب قديم ؟
بالرغم من التمهيد النظرى الأول والخطاب الذى والمنهج

ويكثر الباحث من عبارات التقديم والتأخير ، والإعلان عما هو آت ، والتذكير بما فات في آخر الفصول وفى أواسطها وفى أوائلها للربط بين الأفكار . ويمكن للقرء أن يدرك تسلسل الموضوع وبنية دون إعلان المؤلف من ذلك ، فالترابط الضرورى يفرض نفسه ، والمسلم الطبعى مولى للمعان . وقد يكون التقديم لفرقة بأكملها في نهاية باب انتقلاً إلى الباب التالى ، وكأن المؤلف قد تحول إلى راء من الموضوع بدلاً من أن يشاهده المخرج بنفسه^(١) .

رابعاً : علوم القرآن بين البنية والانتقاء .

والرغم من أن البابين الأول والثانى في مفهوم النص ؛ قد ضيا أهم موضوعات علوم القرآن إلا أنها لم تأتيا عليها كلها ، وبدت عملية انتقالية لبعض منها ، خصوصاً أسباب النزول والتأنيخ والتسويخ ؛ فعمل حين ذكر الزركشى في « البرهان » سبعاً وأربعين فصلاً ، ذكر السبولى في « الإيضاح » ثمانية فصلاً . ويمكن إعادة تركيب هذه الفصول لاكتشاف بنية للنص وإيماده للمختلفة في المكان والزمان ، والحركة والشخص ، الخلق أو الحافظ ، والواقع والتصور ، والنزول والحكم والقراءة والتدوين والفهم . . . إلخ ، كما يمكن إيجاد دلالة لكل بعد ، مثل دلالة المكي والمدني على التصور والنظام ، والمقدمة والخشعة ، والنظر والعمل ، والفكر والممارسة ؛ ودلالة أسباب النزول على أولوية الواقع على الفكر ؛ ودلالة التأنيخ والتسويخ على الزمان والتطور والتغير والتدرج والقياس على الأهلية والقدرة ؛ ودلالة الحقيقة والمجاز على البعد الفني ؛ ودلالة الظاهر والمزول على أعمق الشعور ؛ ودلالة المجمل والمبين على احتمالات المعاني المختلفة ؛ ودلالة الحكم والمثابرة على إمكانية التطبيق بطرق متعددة ؛ ودلالة المعام والمخاص على البعد الفرعى للنص ؛ ودلالة الأمر والى على أن نهاية النص وظيفته القصوى هما القضاء فعل . فالنص بنية مكانية وزمانية وحركية وشرعية وواقعية وتاريخية وتشريعية وصوتية وكتابية وذهنية لغوية وعلمية وتلقائية ، واجتماعية وسياسية . . . إلخ .

ويتمثل البعد المكانى في المكي والمدني ؛ الأرضى والسبوى ؛ الحضري والقرى ؛ مع حركة التلقى . ولكن الدلالة في المكي والمدني لأنه المكان الأثرى ولوقا وبقية واقعية . ثم يظهر البعد الزمانى في النهارى والليل ، والصبنى والشتائى ، ويدخل الإنسان يصبح الزمان القرانى والزمنى . ولكن يظل نموذجاً للمكان والزمان هما أسباب النزول والتأنيخ والتسويخ ؛ فلياسب النزول معنى المكان الاجتماعي ؛ المكان من حيث هو بشر ، يتأزم وثاق الحلول ، ثم يأخذ الوعى مرجعاً لإحداها^(٢) . أما التأنيخ والتسويخ فيسمى أن النص في الزمان ، يتغير بتغيره ، ويأخذ أحكامه طبقاً للأهلية والقدرة وإمكانية التطبيق تدريجاً . ويظهر بعد الخلق فيما نزل على الصحابة ، وما نزل منه على بعض الأنبياء . ثم يتلقى الحافظ والرواة الوحى شفاهاً فظهر أسانيدهم من تواتر واحد ومشهور وشاذ وموضوع ومدرج ، كما هو الحال في علم الحديث . ثم يستمر

صحية ، يصعب إيجاد ميزان دقيق فيها بحيث تتساوى الكفائتان ، ولا ترجح إحداها الأخرى . ولا كتا عليها أولاً فاعدا ما ترجح كافة العالم ولا تظهر هوم المواطن ورويته كيفية استعمال النص في أجهزة الإعلام من أجل السيطرة على رقباب الناس وتبريراً لأفعال السلطان - لا يظهر ذلك إلا وثياً واعتراقاً للحطاب العلمي . فالخطاب العلمي هو السائد ، وهوم المواطن ابتذلت فيه . الحقنة النظرية قوية للغاية ؛ لها رؤية تجمع بين للناسي والحائسر ؛ بين النظر والعمل ؛ بين الفكر والممارسة . وأبواب الكتاب الثلاثة عالية من هذا الجميع في الغالب . وأقرب إلى الماضي منها إلى الحاضر ، وإلى النظر منها إلى العمل ، وإلى الفكر منها إلى الممارسة . وهذا هو الليل نفسه الذي رأى فيه « من المعينة إلى الثورة » ، بالرغم من إعلان المشرور في « التراث والتجديد » ، موقفنا من التراث القديم ؛ إمكانية إيجاد خطاب واحد يجمع بين هوم العلم والوطن . لقد كان الغرض من « التمهيد » مناقشة مغزى هذه الدراسة بالنسبة لهوم الثقافة والوطن (ص ٦) . ومع ذلك ، ومع قلة هذه الاختلافات هوم المواطن داخل الخطاب العلمي ، كلف ذلك الباحث خسارة العالم في أسباع طلابه في شتاء ١٩٨٢ ، في سبيل الوطن (ص ٧) ، بل تغلب في « التمهيد » هوم المواطن على هوم العالم ، وهوم السياسي على هوم البحث . ويضع ذلك حق في الأسلوب والبحث عن الفكر الرجعي ، والإيديولوجية السطحية ، والمصهونية الإسرائيلية ، والفقرى الرجعية للسلطة في الدناخل (ص ١٤ ، ١٦ ، ٢٠) ، وسيطرة الصهاينة على المسجد الأقصى ، ومن الإسلام والاشتراكية والمعدلة الاجتماعية ، والافتتاح وشركت الاستيثار (ص ٣٣) . فلماذا صوب وبب المواطن على العالم في المتن ذاته يسهل ذلك في لغائش الخفي الذي تظهر فيه غبايا الناس ؛ فالعالم هو الشعور ، والمواطن هو الألاشعور ، مثل المجموع على الغزالي الأشعري الصوري السني ، وصك البراءة والطهارة لعنة السني المجردة فعالية الإيديولوجية (ص ٩٣) .

والأمثلة على الربوب كثيرة تبلغ العشرات . ففى معرض الحديث عن استحالة الفصل بين النص والواقع يتم الربوب إلى الحائسر ؛ « فإن هذا الفصل في ثقافتنا للممارسة » ، وفي الخطاب الديني الرسمي على وجه الخصوص ، يترد إلى أسباب مشابهاة وإن اختلفت الظروف للوضوحية (ص ١١٢) . ويعد الحديث من اجتهادى هومين الخطاب في إعطائه الميزة فلتوريم نصياً من الزكاة من سياق النص ، وفي عدم إقفلة حد السرعة على عيدين جوعهما سيدهما يتم الربوب ، يقول « إن الخطاب الديني للممارسة لا يستطيع أن يتجاهل هدين الاجتهاديين » (ص ١١٧) . وفي معرض التعارض والترجيح بين الروايات القديمة يثبت الباحث أنه « لابد أن يمتنع الباحث للممارسة بحق الاجتهاد والترجيح » (ص ١٢٦) . وفي التمييز بين التفسير والتأويل وقبول الأول ورفض الثاني يورصفه مكروماً ، يتم الانتقال إلى العصر الحائسر ؛ إذ « يتجاوب مثل هذا التصنيف تجلويها تام مع الخطاب السياسي الحائسر ، الذي يسم كل تحركات الممارسة أو الاجتهاد السياسي ضد قرارات السلطة

العلمي » (ص ٣٣ - ٥٢) الذي يقدم فيه المؤلف رؤيته فإن الخطاب التقليدي هو الغالب على عمل الأبواب الثلاثة ، باستثناء تجسيد هنا وتجسيد هناك . فللغة قدفة تم حرصها على نحو قديم وبأسلوب القدماء . يعرض الفصل الأول من الباب الأول « النص في الثقافة » موضوعات الوحي والقرآن والكتاب والرسالة والبلاغ واتصال البشر بالجن . ويتناول الفصل الثاني عهد والحينية وبين إبراهيم . ويعرض الفصل الثالث للملكى للملكى ، وتكرار النزول ، والنص والحكم . ويحلل الفصل الرابع أسباب النزول وكيفية التجميع ، وهوم اللفظ وخصوص السبب ، وتكرار السبب . ويتناول الفصل الخامس النامع والنسخ مفهومياً ووظيفية ، والفصل بين الحكم والتلاوة . أما الباب الثالث « آليات النص » فإنه يغلب عليه أيضاً أسلوب عرض مادة القدماء ؛ إذ يتناول الفصل الأول الإيجاز والفرق بين القرآن والشعر ، والقرآن والسجع ، والإيجاز في التأليف ، والإيجاز في التظم . ويعرض الفصل الثالث للمناسبة بين الآيات والسور . كما يتناول الفصل الثالث للمجمل والمبني ، ويصف للمناسبة اللغوية من بحث الألفاظ في علم الأصول . ويغلب على الباب الثالث « تحويل مفهوم النص ووظيفية » تنسيات الغزالي ومصطلحاته ، مثل علوم الفشر والصفى ، وعلوم اللباب . لم تظهر القراءة الجندية والأسلوب الجندى إلا في أقل قدر ممكن ، مثل حناين الأبواب الثلاثة الكبرى : « النص في الثقافة » (الشكل والتشكيل) ؛ « آليات النص » ؛ « تحويل مفهوم النص ووظيفية » ، وفي بعض أجزاء الفصل في أقل قدر ممكن ، مثل « الترجمة إلى الواقع البلاغ » (ص ٧٩ - ٨٤) ؛ « تفاوت مستويات النص » (ص ٣٢٥ - ٣٣٧) . والمؤلف ذوباع طويل في التجديد الغزوى ، وحل دراية تامة بعلوم اللغة الحديثة . وله مطولات في الأسلوبية والسميوطيقا والمزمينوطيقا . إلا أنه أكر المعلم الدقيق دون القراءة الجندية ، إلا في أقل قدر ممكن ، وفي اتجاه واحد ، وهو التحليل الدلال .

ويعلن المؤلف في المقدمة أن المنهج السارى عليه هو « قراءة ما كتبه القدماء من الموضح أولاً ، ثم مناقشة آرائهم من خلال منظور معاصر ثانياً » (ص ٥) . ولكن الذي لمحقق علمياً هو عرض مادة القدماء في الألفظ ، وظهور الرؤية للممارسة في الأكل . القدماء هو الأوضح والمباشر ، والجندى هو الخلف والتسلسل . كما يعرض المؤلف في التمهيد « الخطاب الديني والمنهج العلمي » (ص ٩ - ٣٢) لرؤيته لموضوعه والبحث على التأليف فيه ، ولجميع بين هوم العالم والمواطن ؛ بين تضاد العلم والوطن . « ولم يكن الحوار في هذه الدائرة إن ومع يفت عند حد الهوم الأكاديمية ، بل كان يتناول هذه الهوم في إطار من هوم أوسع هو هوم الثقافة والوطن بشكل عام ... إن امتحانات البحث على المستوى الأكاديمي لا تنفصل عن هوم المواطن بل تتجاوب معها . وليست الأسطة والافتراضات التي يطرحها البحث في أى دراسة في حققتها إلا صدق - قد يبدو بعيداً وخلفاً في أحيان كثيرة - هوم المواطن على أى مستوى من المستويات » (ص ٥ - ٦) . وهي معطلة

ياكملها وربما إلى صفيحتين (ص ٣٣٠—٣٣٥) وأخيراً إلى ثلاث صفحات (ص ١٤٨ — ١٥١) . وتكاد لا توجد صفحة واحدة خالية ، إلا في الأقل ، من النص القديم . فمن مجموع ٣٣٦ صفحة ، وهي مجموع الكتاب ، هناك ٢٦٩ صفحة بها نص من قديمة ، أي أكثر من ثلاثة أرباع صفحات الكتاب معدمة بالنصوص . وقد يكون لذلك فائدة هي السماح للقارئ بمعرفة مادة المؤلف وتبعه لتحليلها ، مما موافقاً له أو مخالفاً ، ومشاركته له لتحليل الجليل من القديم . لكن يجب ذلك في الوقت نفسه هو كسر اتصال الخطاب العلمي المستقل بلغة عن شواهد الخارجية ، وتجعل الخطابين القديم والجديد ، وغياب الوحدة العضوية وصغر الاتصال البنوي بينهما ، في حين أن وضع الشواهد والأدلة من النصوص القديمة ، أي للقرء من المروايش أسفل الصفحات لمن شاء من القراء للرجعة والعودة إلى اللغة الأصلية ، يحافظ على وحدة الخطاب العلمي واستقلاله ونسبه وبنية ، دون عمليات جراحية خارجية لزور الأعضاء . وهذا هو الأسلوب المتبع في من العبدية إلى الثورة ؛ فائدة القدماء بما في ذلك أسماء الأعلام ، تكون في أسفل الصفحات ، وتحليل المحلثين في أهل الصفحة .

وتبدو بعض مظاهر الحديثة وآلية على الخطاب القديم على مستوى الألفاظ والمصطلحات والتعبيرات والأحكام . فمن مظاهر الحديثة في الألفاظ استعمال الألفاظ العلمية ، مثل ديالكتيك (ص ٢٩ ، ٣٠) ، والربط الميكانيكي (ص ١١٠) ، والمخالفات الإسمية (ص ٢٧ ، ١٠٩) ، حل تعريفاً من تعاد اللغة ، لاسيما أن موضوع الدراسة هو علوم القرآن ، والدراسات لغوية بلاغية قديمة ، وروث عبد الغفار الجرجاني وأبي سعيد السيرافي .

ومظاهر الحديثة في المصطلحات أكثر وأهم ، مثل لفظ آيات ، للإشارة بها إلى آيات العموم (ص ٢٢٥ — ٢٣٢) وآيات الخصوص (ص ٢٣٢ — ٢٤٢) ، وتعني ألفاظ العموم وألفاظ الخصوص مصطلح القدماء ، وكذلك آيات التأويل (ص ٢٦٧ — ٢٧٣) ، وآيات النص ، وهو الباب الثالث كله (ص ١٥٣ — ٢٧٣) ، الذي يعني في معظمه مباحث الألفاظ عند الأصوليين . أما مصطلح «فصوص» (ص ٢٧٨) فإنه أقرب إلى وصف النزعات الإشرافية اليونانية القديمة وليس التصوف الإسلامي المستعمل من اليونان . وكذلك مفهوم «الظافة» الواردة في عنوان الباب الأول «النص في الظافة» (ص ٣١) هو مصطلح حديث ، المقصود منه الإشارة إلى التراث القديم الذي مازال حياً في وجدان العصر أو الحضارة الإسلامية بما هو تعبيري شائع . ولكن يبدو أن المصطلح الحديث يستعمل بلهجة الواردة فيه في أنثروبولوجيا الظافة بما هو علم حديث (ص ٢٨) . ومن مصطلحات الحديثة أيضاً مصطلح «المفروض» ، عنواناً في الفصل الثالث من الباب الثقل «المفروض والمفروض» (ص ١٩٩ — ٢٢٠) ، فهو مصطلح وارد إما من علم اللغة الحديث أو من الاستعمالات المعاصرة الشائعة . وهو ليس لفظاً قديماً أو مصطلحاً أصولياً أو من علوم القرآن ، وإنما هو لفظ مستحدث وله معنى قديمي . فالله

التضليلية بأنها تحركات تستهدف إثارة الفتنة» (ص ٢٤٧) . وأيضاً «وليس هذا السلوك في الفكر الذي الرسمى في حقيقة مغايراً لسلوك الأتحامات الرجعية في التراث ، التي وصمت بدورها كل التغيرات المتلاحمة لتتوارثها بأنها تقولات فلسفية أو مستحكمة» (ص ٢٤٨) . وبغضاب ضرورة التأويل يطرب الباحث للسل بالإنجاء ويتم الربوب «وفي عصرنا هذا الذي يضع الفكر الذي لأهواء الحكام ، وتعمل فيه دور النقيب من رجالة مصالح الأمة إلى تدمير سلوك الحكام ورجالة مصالح الطبقات المستغلة للسيطرة ، يتعين إعادة النظر في مفهوم الإنجاء فلا يكون إنجاء أهل الحل والعقد ...» (ص ٢٧٢) . وبغضاب لفظ التفسير يتم الاتصال من المعنى القرآن ، وهو السيطرة على قوانين الطبيعة إلى المعنى للمعاصر ولباً : «إن لفهوم الطبلي واضح هنا في استخدام لفظ التفسير ، فالعالم مسخرون في خدمة الملوك لإقامة ملك الدنيا ، وأهل الدنيا مسخرون لخدمة أهل الآخرة ، لكي يستقيم لهم سلوك الطريق . ففي هذا المفهوم يبدو حرص الغزالي على المحافظة على النسق الاجتماعي العام ، مادام هو النسق الوحيد القادر على ضمان الخلاص لأهل الآخرة» (ص ٣٢٥) . وأيضاً يتم الربوب انتقالاً من الغزالي القديم إلى الغزالي المعاصر . إذ لم يكن يمكن للنسق الغزالي أن يهيمن ويسيطر إلا الواقع الاجتماعي السياسي للعالم الإسلامي يعال التضيق الداخلي بين طبقات الأمة — وهو تضيق لم يحسه صراع حقيقي اجتماعي أو فكري ، لأن هذا التضيق قد زامته سيطرة للمستعمر وتحلقه مع قوى الاستغلال الداخلية في الأوطان الإسلامية» (ص ٣٣٦) .

ومن مظاهر صعوبة المعالجة الصعبة بين القديم والجديد بسط الباحث أحياناً الحاضر في الماضي ، ويستعمل لغة الحاضر في شرح واقع الماضي ، مثل الحديث عن العسكر والعسكريين ، والسيطرة العسكرية ، والطبقة الحاكمة العسكرية ، والدكتاتورية العسكرية ، والرفض العسكري للأوامر ، مما يكشف عن أزمة المواطن من حكم العسكر (ص ١٥) . ونظراً لأن الباحث كان يرى الحاضر في الماضي أكثر مما يرى الماضي في الحاضر فقد غلب التراث الحاضر علوم القرآن باعتباره خزاناً نفسياً عند الباحثين . وبالرغم من محاولة الباحث الاحتياط على الأخطاء العلمية أحياناً ، مثل «السرقي بير» (ص ٦٢) ، أو الأخطاء القديمة «وحس في حجر» ، إلا أن علوم القرآن العلمية ولعلمها في الثقافة الشعبية غلبت تماماً . ثم ظهرت في الخلفية في آخر فترة ، بتحول النص القرآن ، الوحي الحلي ، إلى قائم ومتماثل متعلق في الترتيب وعلى الصدور ، وفي العبريات وعلى الأيوب ، في المولد والأعياد . «وهكذا تحول النص تدريجياً إلى شيء معين في ذاته . وتم تشيئة» في الثقافة فصار حلية للنساء وزيهة للأطفال وزيئة تعلق على الحوائط وتعرض إلى جانب الفضائيات والمجاهدات» (ص ٣٣٧) .

وقد طغى الخطاب القديم على الترامة الجليدة حتى في طريقة العرض ، ووضع النصوص القديمة في صلب الفن ، إلى حد الإكثار والإطالة . يبدأ النص القديم من فترة إلى نصف صفحة إلى صفحة

الإسلام دين عربى ، وأنه أهم مكونات العروبة وأساسها الحضارى والثقافى (ص ٢٦) . الإسلام دين حله العرب أولاً ، وحقق لهم أمانيهم الاجتماعية فى العدالة الاجتماعية والمساواة ، وأحلامهم السياسية فى الوحدة القومية . ثم حله غير العرب من الآسيويين والأفارقة وحقق لهم أمانيهم أيضاً فى الوحدة الوطنية (الملاوي) أندونيسيا (الهند) أو فى الحرية المطلقة (الأفارقة فى أفريقيا ولى أمريكا) . إنما العروبة هى اللسان ، وليس العقل هو الثقافة أو الحضارة .

كذلك تبدو مظاهر الحضارة الوابئة فى بعض الأحكام المنطقية الشائعة ، مثل الحكم على حضارتنا بأنها حضارة نص (ص ١١) ، مع أن النص هو مفهوم فى علوم القرآن مرتبط بالواقع ؛ للمكان والحدث فى أسباب النزول ، وبالأزمان والتطور فى النسخ والنسوخ . وهو قائم على بداهة العقل عند المعتزلة وعلى التصورات والتصفيفات فى منطق البين عند الفلاسفة ، وعلى التجربة الذاتية عند الصوفية ، وعلى الصالح العام عند الأصوليين . فالعقل والواقع والتجربة والمصلحة ، كل ذلك أسس للنص . ومن ثم يكون الحكم على الحضارة الإسلامية بأنها حضارة نص (وهو حكم من الخارج تحت تأثير الغرب الذى جعل حضارته وحدها من الصور الحديثة حضارة عقل وطيحة) ليس بأولى من الحكم عليها بأنها حضارة واقع وزمان وتطور وعقل ومصلحة . فالعقل والواقع مكونان للنص فى منظومة عضوية تجمع بين الوعى والعقل والواقع^(١) . ومن مظاهر الحضارة أيضاً الحكم على التعددية فى علم أصول الفقه بالأدعية (ص ٢٤ - ٢٥) . فالتعددية فى علم أصول الفقه أصل من أصوله . فإجابة عن سؤال : هل للصليب واحد ؟ أجاب الأصوليون بأن الحق الفطرى واحد ، ولكن الحق العمل متعدد . أصول النظر واحدة بما هى مصادر أو مناهج ، ولكن يتكاثر الاجتهاد طبقاً لتغير الظروف والمصالح . وهذا هو معنى النص المذكور لقاضى البصرة جريد الله بن الحسن (ص ٢٤) ، وهو لا يعنى التسوية بين كل الآراء وبين كل الاجتهادات منها تضاربت وتناقضت ؛ أى أنه لا يعنى أن موقفه لا آخرى ، ولا شك فى الحق التنقيزى . وبما كان من مظاهر الحضارة الحكم الشائع عن التوفيق بأنه تلقائى وأنه - من ثم - ليس موقفاً علمياً ، أصبح للتوفيق عند المؤلفين باستمرار معنى قسحى (ص ٩٢ - ٩٨) . فهو تلقائى بين الروايات ، وبين الاتجاهات الفكرية ، بل بين المتناقضات ويؤدى بالضرورة إلى الإخفاق^(٢) . والتوفيق أحد مناهج الفكر الدينى ، يهودياً كان أو مسيحياً أو إسلامياً ، للإبقاء على مطلبين كلاًهما شرعى ، مثل الدين والفلسفة ، والوحي والعقل ، الأصل والفرع فى الاجتهاد ، الأصالة والمعاصرة فى التجديد والإصلاح ، فى مقابل اتجاه آخر يرى التمييز بين المطلبين والتعارض بين الرؤى للمتكاملة ، كما هو الحال فى الوعى الأدبى فى المصنوع الحديث^(٣) . وليس النسق الأشعرى ، بكل ما يتنظم فى هذا النسق من تهميرية وتلقيفية ، هو النموذج الوحيد للجمع بين المطلبين (ص ٢٣٦) .

عكس الواضح ، فى حين أن ألفاظ القرآن ومصطلحات علم الأصول وعلوم القرآن هى التشابه والإجمال والإطلاق . فللجمع أو التشابه أو المطلق ليس غرضاً بل هو لفظ يحمل معنيين دون ترجيح أحدهما على الآخر ، أو مع احتمال الترجيح . وهو جزء من منطق اللغة (ص ٢٠ ، ٢٠٥ ، ٢٠٧) ، لا من حيث هى لغة بل من حيث هى اقتضاء فعل فى زمان ومكان معينين ، ولدى أقوام وشعوب على مدى التاريخ . فالنص متعدد الأبعاد : الفنية فى الحقيقة والمجاز ، والمعنوية على حسب أحوال الشعور فى الظاهر والمزول ، والاحتمالية من أجل إفساح المجال لحرية الاختيار طبقاً للمكان والأزمان فى الحكم والتشابه ، وللجمل والمبين ، والمطلق والمقيد ، والفردية فى العام والخاص ، والفعلية فى الأمر والنهى . وهذا كله ليس غرضاً بل اقتضاء فعل إنسانى متعدد الأبعاد ، أنه النص فى القدر نفسه من التعدد .

وتبدو الحداثة فى التصيريات فى استعمال تعبير « للنص العلمى » فى عنوان التمهيد « الخطاب الدينى والخطاب العلمى » (ص ٩) . فللتأهيل العلمى كثيرة ، وليس هناك منبج واحد . وقد يكون المقصود هو التحليل العلمى . كما أن الخطاب الدينى متعدد ، ولا يوجد خطاب دينى واحد . هناك خطاب دينى سياسى ، الغلبة منه للدخول فى الممارك السياسية والعصارات الاجتماعية . وهناك خطاب دينى علمى ، مثل الخطاب الأصولى ، الغلبة منه وضع منطق للنص من أجل وضع قواعد للسلوك الفردى والاجتماعى . والتقابل بين الخطاب الدينى والخطاب العلمى يوحى بأنها متعارضتان بالضرورة . ولكن التعبير الأكثر شيعراً هو « العقل العربى » (ص ٥٢) ، الثقافة العربية (ص ٢٧) ، الحضارة العربية (ص ٢٤٧) ، أو النصوص العربية (ص ١٠٩) ، من الأعصر لأفلاك خطراً . فالعقل العربى (ص ١٤) تحت تأثير المستشرقين مثل (فليب بنى إسرائيل) ، والمفغرية أحياناً أخرى (الجابرى) ، مقولة غير علمية ؛ مقولة أبنيولوجية صرف ، تعنى المغايرة والمختلفة للأنا ، يشير بها المستشرق أو غير العربى إلى غيره ليشبه بعد أن يتأخر معه . والعربى لا يصف طغله بأنه عربى ؛ لأنه لا فصل بين الذات والفرع . كما أنه مفهوم لا يتخلو من عنصر العقل ، فالمعقل ليس له جنس أو بنية ، أما الثقافة فهى نتاج العقل ، والحضارة مرتبطة بشعب . ويستعمل المؤلف التمييز بين العرب وغير العرب فى شرح تاريخية النص ؛ « وإذا كان من الصعب هنا أن نتبع بدقة ذلك التحول الوطنى الذى لحق بالنص الدينى فى حركة الثقافة العربية فإننا نكتفى بالإشارة إلى سيطرة العناصر غير العربية على حركة الواقع العربى الإسلامى ، ونقتصد العناصر العسكرية من البلاط والترك والديلم ، ثم سيطرة الدولة العثمانية على العالم الإسلامى حتى الحرب العالمية الأولى » (ص ١٥) . وكيف تكون الثقافة عربية (ص ٢٧) وقد حملها العرب وغير العرب ؟ ألا يكون لفظ إسلامية علمياً وتاريخياً أدق ؟ وفى تساؤل المؤلف عن الهوية الحضارية يرفض التضارب الزائف بين العروبة والإسلام (ص ٢٥) . وهذا صحيح ؛ ولكن ذلك لا يعنى أن

ساساً : إنتاج النصوص بين الوعي العلمي والتوجيه الإيديولوجي .

هل يمكن فصل الوعي العلمي ينتج النصوص عن التوجيه الإيديولوجي عند استعمالها ؟ (ص ١٣) . وإذا كان لا يمكن فصل هم العالم من هم المواطن فكيف يمكن فصل الوعي بالعلم عن توجيهه الإيديولوجي ؟ إن النص في بدايته ، بما في ذلك النص القرآني ، هو نص أيديولوجي بالأصل ، يهدف إلى توجيه الواقع المعرفي وإلى حوار لخصوص من أجل إقناعهم بالتوجه الإيديولوجي الجديد ؛ بل إن قراءة النص وتبني بهجة قرين إنما هو توجه إيديولوجي ، كما أن استعماله عند كل الفرق ، متكلمين وفلاسفة وصوفية وأصوليين ، إنما كان استعمالاً أيديولوجياً ، بل إن مطلب العلم ذاته هو أيديولوجيا مضادة ؛ هي أيديولوجيا علمية ضد أيديولوجيات الصراع السائدة : ليهيولوجيا السلطة وأيديولوجيا المعارضة .

إن الوعي العلمي بالتراتب حق ولو كان ممكناً دون توجيه أيديولوجي قد يحتاج إلى عمر يكمله من أجل وصف تاريخية النص وتشكله . فحق يتم تغيير الواقع والدخول في صراعاته بما في ذلك الإيديولوجيا ؟ إذا ما فهم الإنسان عصره في البحث عن الحقيقة ، إذا كان الوصول إليها ممكناً ، فحق يتم الانتفاع بها والدخول في سبيلك الأليف والحداد ؟ ليس العمل جزءاً من الحقيقة مع النظر ؟ إن التناقض بين العلم والأيديولوجيا يقوم على التطهر ، وعلى رغبة في مزيد من الأحكام النظرية في عصر تشابكت فيه الأهواء واحتدم فيه الصراع . والحقيقة أن الإيديولوجيا هي علم العلم ؛ الوعي بالعلم بوصفه أيديولوجياً .

ومن ثم يمكن التساؤل : إلى أي حد يمكن تحقيق الهدف الثاني من الدراسة ؟ إذ كان الهدف الأول هو ربط الدراسات القرآنية بالدراسات الأدبية ... وهو ... صولة تحنيد مفهوم موضوعي للإسلام ؛ مفهوم يتجاوز الطروح الأيديولوجية من القوى الاجتماعية والسياسية المختلفة في الواقع المعرفي الإسلامي ؟ (ص ٢٢) ؛ بل إن الإسلام ذاته رؤية أيديولوجية إسلامية عربية لتاريخ الأديان وللواقع المعرفي الجاهل . وهذا الطرح الموضوعي هو نفسه أيديولوجيا مغايرة لأيديولوجيا الجبهات الإسلامية (ص ٢٢) .

ومعها حاول الباحث الحفاظ على طموحه العلمي ووعيه العلمي بإنتاج النصوص لأن الواقع الأيديولوجي يفرض نفسه في إصدار الأحكام ؛ فالحقيقة يتم التمثل كلية عن تاريخية النص والإنتاج العلمي للتراث . فضلاً عن ذلك على رشيد رضا بأنه « من جبة الشيخ برزت الاتجاهات الرجعية المحافظة في مجالات الفكر الديني والأدبي على السواء » (ص ٢٠) هو إغفال لرد الفعل على الثورة الكلية في تركيا الذي جعل رشيد رضا يتراجع عن التجديد ، وهو زعيم حزب الإصلاح ضد السفليين والعلويين إلى حد سواء (ص ٢٠) . فتجانب العلمانية ، وحزب الاتحاد والترقي ، وحزب تركيا الفتاة ، والقومية الطرانية ، هي التي أدت برشيد رضا إلى رد الفعل السفلي ؛ والتفويض يولد التفويض ، والطران يفتان .

كما يبدو التراجع بين الوعي العلمي بالنص والتوجه الإيديولوجي في دراسة النص من الناحية اللغوية ومن الناحية الفنية ؛ بين الدراسات الأدبية المقارنة وعلوم القرآن ، وهما طرفا تقيض . فرد النص إلى المدخل اللغوي ابتسار له (ص ٢٨ - ٢٩ ، ٣١) ، ورد لكل إلى الجزء ؛ إذ إنه أبشراً نص أي عبر بالصورة الفنية ؛ وهو نص فلسفي يعطي تصوراً للعالم ، وهو نص أخلاقي يتضمن بعض المعايير العامة للسلوك ؛ وهو نص تشرعي يعطي أحكاماً وقوانين . ويمكن أن يكون ذلك كله مدخل للنص دون دمجها جميعاً إلى المدخل اللغوي . وفي الوقت نفسه يظهر البعد الفني للنص في الفصل الأول من الباب الأول « مفهوم الوعي » (ص ٣٥ - ٦٥) ، على نحو يتعارض مع المدخل اللغوي والنص القرآني بوصفه نصاً أدبياً . ومن ثم يكون الحديث عن اتصال البشر بالعلم واقعاً في دائرة ما لا يبرهان عليه (ص ٣٨ - ٤٥) ؛ وكذلك اتصال البشر بالسلطة والتشايطن . وإذا كان النص يبدأ بالإعلان ، شفاعاً أولاً ثم تدوينة ثانياً ، فإن الدخول إلى ما قبل ذلك هو خروج عن الوعي العلمي بالنص ودخول في ميدان لا يمكن التحقق منه . فالنتيجة لها بحدان ؛ بعد وأدنى ، يتمثل في علاقة المرسل بالمرسل إليه ، وما يتوسطه من توسط للسلطة ، مثل جبريل أو غيره ، وبعد أعلى ، يتمثل في علاقة المرسل إليه ، أي الرسول ، بالمرسل إليهم ، أي الناس . الأول فصيل لا يبرهان علمياً عليه ؛ والثاني وضمي ، يمكن التحقق منه صوتاً وحرفاً ، حفظاً ونقلًا ، شفاعاً وتدوينة . الأول سابق للنص ، أي ما قبل النص ؛ والثاني بعد النطق ؛ النص الشفاهي ، وبعد التدوين ، النص المكتوب (١٦) .

ومن ثم فإن علاقة الملك بالرسول تقع ضمن البعد الرأسي للنبوة وليس ضمن البعد الأفقي (ص ٤٧) ، وكذلك علاقة جبريل بمحمد (ص ٦٤) . أما الحديث عن التلقي الأول للنص ، وهو الرسول ، في الفصل الثاني من الباب الأول (ص ٦٧ - ٨٤) فإنه يخرج من موضوع النص وتشخيصه . النص هو الإعلان ، شفاعاً أو تدوينة ، بياناً أو سهاً . وله استقلاله عن قائله وصاحبه . أما لتلقي الأول للنص فهو موضوع علم مستقل هو علم السيرة .

كذلك يبدو التذبذب بين الوعي العلمي بالنص والنص الديني في غلبة موضوعات علوم القرآن ؛ النص الفني ، علم الدراسات الأدبية ؛ النص الأدبي ، فيما يتعلق بنية النص ، وإجماليات النص ، ولغويات النص . وفصل الإحصاء إلى هو أحد موضوعات علوم القرآن المستمدة من علم الكلام . وتتفصل علم القرآن عن بقية العلوم المشاعية في النصوص الدينية الأخرى في المعهدين القديم والجديد . ويرتد النتج المقارن والدراسات النصية المقارنة ، مع أن موضوع النص موضوع مشترك في كل حضارات النص . على س ، هل هو باللفظ والمعنى أم باللفظ وحده ، من أهم موضوعات الوعي في العهد الجديد ، إلى حد أن التقاد المحافظين واللاهوتيين وسدوا بين الوعي والإلهام . فالكلام نث في روع الكتاب ؛ وهو يختار الألفاظ والعصور من ثقافة ويسته . فلو كان صياداً ظهرت عنده لغة الصيادين وصور الشباك والأسماك والأشباب ؛ ولو كان نجاراً

إن « مفهوم النص » في التبليغ ، وبالرغم من حله المحاوله المتعمدة للقراءة ، يمثل فتحاً جديداً في الدراسات الإسلامية ، القرآنية والأدبية ، يحتل المؤلف ولا يخف عنه المؤلف . وإن مشروع إعادة بناء العلوم النحوية : علوم القرآن ، والحديث ، والتفسير ، والسيرة ، والفقه ، لم يجد سوى مسؤولية هذا الجيل بعد أن تركها القدماء . وهي الأكثر أثراً وفعالية في ثقافة الجاهليين وسلوكهم . تكفيه الجدية التي فيها يجتمع العلم والوطن ، والعالم والمواطن ، في عصر غلب عليه التكرار والاجترار ، أو التعموه والجدية . فتصحية من القلب للكتاب وصاحبه ، بالرغم من تساؤلات المعلن وأحكام العقل . وغالباً ما يكون صدق القلب هو الأبقى .

ظهرت لغة التجارين وصور البناء ، ولو كان راعياً ظهرت لغة الرعاة وصور الأغنام والقطعان والذئب ، ولو كان ملكاً ظهرت لغة القصور وصور المبادئ والتيجان والذهب والفضة والجواري الحسنان (١٣) . أما التحول الموزني في تطور النص وتطور شخص النص (ص ٦٧) فهو موجود أيضاً في نص الإنجيل ، في تأليه المسيح التدريجي في العقائد وفي التصور . والمؤلف غير في علم الهرميوطيقا ، وفضيل فيه ، وهو العلم النظري الذي نظر لكل الدراسات النقدية التاريخية على النصوص الدينية ، التي تشكلت هي نفسها فيه .

الهوامش :

- (١) نصر حامد أبو زيد : مفهوم النص ، دراسة في علوم القرآن ، المجية الملمة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٠ .
- (٢) نصر حامد أبو زيد : الفرات بين التكوين والتكوين ، قراءة في مشروع البشار الإسلامي . كلف ، مجلة المائدة للكتابة ص ٥٤ - ١٠٩ ، العدد العاشر ، القاهرة ١٩٩٠ .
- (٣) انظر مثلاً من الترجمات : جبريت : مدخل بلع للنص ، ترجمة عبد الرحمن أبو زيد ، توفال ، الدار البيضاء ١٩٨٦ ، وروان باروت : لغة النص ، ترجمة فؤاد صفا وحسين سبحان ، توفال ١٩٨٨ ، وروان باروت : درس السيمولوجيا ، ترجمة بنيد المائل ، توفال ١٩٨٦ ، محمد مفتاح : تحليل الخطاب القرآني (استراتيجية النص) ، للتركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ١٩٨٦ ، عبد الفتاح كيليطو : الحكاية والفتوى ، دراسات في السرد القرآني ، توفال ١٩٨٨ ، كمال حيد الخليف : التكوين والفرقة ، نحو تأسيس فلسفي للخطاب السياسي العربي ، للتركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ١٩٨٦ ، محمد السرخسي : محاضرات في السيمولوجيا ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ١٩٨٧ .
- (٤) انظر أيضاً : سيد محمود القسبي : أنبياء إبراهيم والفرق المجهول ، سيناء للنشر ، القاهرة ١٩٩٠ .
- (٥) حسن حنفي : من التبليغ إلى الثورة ، الجزء الثاني ، التوحيد ، وأيضاً : إلهيات أم إلهيات ص ٦٠٠ - ٦٦٤ ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ١٩٨٨ .
- (٦) نصر حامد أبو زيد : الآلهة العقل في التفسير ، دراسة في قضية الجاهل في القرآن عند التمسك ، دار التنوير ، بيروت ، الطبعة الثانية ١٩٨٣ ، وأيضاً : فلسفة التفسير ، دراسة في أصول القرآن عند علي الدين بن عربي ، دار التنوير ، بيروت ، ١٩٨٣ .
- (٧) مثال ذلك : « وذلك قضية تستلحقها لها بعد » (ص ١٤) ، « يمكن أن تجعل بشكل أعمق في الفصول التالية » (ص ٦٥) ، « وهو موضوع لحيايات في الفصل التالي » (ص ٨٤) ، « سبقت لنا الإشارة في التمهيد إلى أن » (ص ٨٥) ، « ولذا سنستعرض له في الفصل التالي » (ص ٨٥) ، « كما ستوضح في الباب الثالث من هذه الدراسة وكما سبق أن لخصنا في »
- (٨) دراسة سابقة (ص ٩٣) ، « موضوع الفصل التالي » (ص ١٠٨) ، « وإن قضية التبليغ والتسويق موضوع الفصل التالي » (ص ١٣٠) ، « وإننا كنا في الفصول السابقة قد ركزنا على بعد علاقة النص بالواقع والثقافة فإنتا في الفصل التالية نود أن نركز على آليات النص ، سواء من حيث صلبه بالتصوير الأخرى داخل الثقافة ، أو من حيث طرائقه في إنتاج الدلالة . وهذا كله موضوع الباب التالي » (ص ١٥٢) ، « وقد سبق أن أشرنا إشارة سريعة » (ص ١٥٥) ، « التي أشرنا إليه فيما سبق » (ص ١٦٧) ، « هذا موضوع الفصل التالي » (ص ١٩٧) ، « لقد ناقشنا في مكان آخر » (ص ٢٠١) ، « وذلك ما نود أن تكشف عنه في الباب الثالث والأخير من هذه الدراسة » (ص ٢٢٢) .
- (٩) حسن حنفي : الوعي والواقع ، دراسة في أسباب التزود ، (روية بحث مقدمة إلى البنية الفلسفية المصرية ، القاهرة ١٩٨٩) .
- (١٠) حسن حنفي : نتائج التكوين ، محاولة لإعادة بناء أصل الفقه ، الجزء الثاني ، القسم الثالث ، الفصل الثالث : « البنية الفقهية المعاصرة » ص ٢٠٩ - ٣٢١ ، المجلس الأعلى للثقافة والادب والعلوم الاجتماعية ، القاهرة ، ١٩٩٠ (بالفرنسية) .
- (١١) نصر حامد أبو زيد : الفرات بين التكوين والتكوين ، قراءة في مشروع البشار الإسلامي ، التوليف ، التبليغ والإخلاق ص ١٠٠ - ١٠٨ ، مجلة كلف ص ٥٤ - ١٠٩ ، العدد العاشر ، القاهرة ١٩٩٠ .
- (١٢) حسن حنفي : مقدمة في علم الاستدراك ، الفصل السابع : بنية العقل الأولى ، مدبولي ، القاهرة ١٩٩٠ .
- (١٣) حسن حنفي : من التبليغ إلى الثورة ، الجزء الرابع ، النبوة والملك ، نفساً : للنص أم الرسالة ، ص ٢٠٤ - ٣٢٧ ، مدبولي ، القاهرة ١٩٨٨ .
- (١٤) اسيتيزا : رسالة في اللاهوت والسياسة ، الفصل الثاني : الأتيه . الطبعة الأولى ، المجية الملمة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٣ ، ص ١٥٠ - ١٧٠ .

- (١) نصر حامد أبو زيد : مفهوم النص ، دراسة في علوم القرآن ، المجية الملمة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٠ .
- (٢) نصر حامد أبو زيد : الفرات بين التكوين والتكوين ، قراءة في مشروع البشار الإسلامي . كلف ، مجلة المائدة للكتابة ص ٥٤ - ١٠٩ ، العدد العاشر ، القاهرة ١٩٩٠ .
- (٣) انظر مثلاً من الترجمات : جبريت : مدخل بلع للنص ، ترجمة عبد الرحمن أبو زيد ، توفال ، الدار البيضاء ١٩٨٦ ، وروان باروت : لغة النص ، ترجمة فؤاد صفا وحسين سبحان ، توفال ١٩٨٨ ، وروان باروت : درس السيمولوجيا ، ترجمة بنيد المائل ، توفال ١٩٨٦ ، محمد مفتاح : تحليل الخطاب القرآني (استراتيجية النص) ، للتركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ١٩٨٦ ، عبد الفتاح كيليطو : الحكاية والفتوى ، دراسات في السرد القرآني ، توفال ١٩٨٨ ، كمال حيد الخليف : التكوين والفرقة ، نحو تأسيس فلسفي للخطاب السياسي العربي ، للتركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ١٩٨٦ ، محمد السرخسي : محاضرات في السيمولوجيا ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ١٩٨٧ .
- (٤) انظر أيضاً : سيد محمود القسبي : أنبياء إبراهيم والفرق المجهول ، سيناء للنشر ، القاهرة ١٩٩٠ .
- (٥) حسن حنفي : من التبليغ إلى الثورة ، الجزء الثاني ، التوحيد ، وأيضاً : إلهيات أم إلهيات ص ٦٠٠ - ٦٦٤ ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ١٩٨٨ .
- (٦) نصر حامد أبو زيد : الآلهة العقل في التفسير ، دراسة في قضية الجاهل في القرآن عند التمسك ، دار التنوير ، بيروت ، الطبعة الثانية ١٩٨٣ ، وأيضاً : فلسفة التفسير ، دراسة في أصول القرآن عند علي الدين بن عربي ، دار التنوير ، بيروت ، ١٩٨٣ .
- (٧) مثال ذلك : « وذلك قضية تستلحقها لها بعد » (ص ١٤) ، « يمكن أن تجعل بشكل أعمق في الفصول التالية » (ص ٦٥) ، « وهو موضوع لحيايات في الفصل التالي » (ص ٨٤) ، « سبقت لنا الإشارة في التمهيد إلى أن » (ص ٨٥) ، « ولذا سنستعرض له في الفصل التالي » (ص ٨٥) ، « كما ستوضح في الباب الثالث من هذه الدراسة وكما سبق أن لخصنا في »

مع المجالات العربية

عرض : عبد الناصر حسن

جديداً في النظر إلى الإيقاع الشعري المناسب لحركة الشعر الجديد ، وما طرأ عليها من ناحية أخرى .

مصادر منهجية

ونتيجة لما سبق بيني الدكتور الكبيسي محاولته على أساس مجموعة من المصادر التي يرى ضرورة الاتفاق عليها الآن ، ومن أهمها في نظره :

١ - الابتعاد عن منطلقات البحث التقليدية المبهودة في حساب التفعيلة وحدة القياس .

٢ - الانصراف عن محاولة تعميم موازين الشعر اللاتيني ، أو استيراد أسلوبيه أجنبية ، على نحو ما ذهب بعضهم في دعوتهم إلى الحداثة النبر أو الاحتاد على الارتكاز في تحسس المعايير الإيقاعية للشعر العربي .

٣ - نظراً لاختلاف هيكل البنية الإيقاعية في الشعر القديم عنه في الشعر الحديث فإن تكرار التفاعيل ثباتاً ونوعاً كرس نمطية التتابع المنتظم في الشعر ، ومن ثم كان عللاً مهماً من عوامل الرتابة التي فرضتها طبيعة الزمان والمكان في حسب غلت . لذلك فإن الخروج على البنية الإيقاعية التقليدية للنص الشعري ، وطرح بنية مضادة لتركيبة الزمان في النص ، عمل مشروع استوجبته ظروف موضوعية ، إستجابة لما يتطلبه التطور والتحول .

ويخلص الكبيسي إلى أن مثل هذه التحفظات قد جعلت الاستمرار في الاحتاد على النظام التحليل أمراً عسيراً ، كما كشفت في الوقت نفسه عن الحاجة الضرورية لحاق نظام جديد يستوعب إيقاع القصيدة استعمالاً دقيقاً .

مجلة الأعلام - العدد ١ - السنة الخامسة والعشرون

أسلوبية جديدة لإيقاع الشعر العربي

ينطلق الدكتور طراد الكبيسي في مقاربة أسلوبية يحاول من خلالها إعادة النظر في الأنظمة الإيقاعية للشعر العربي ، تلك الأنظمة التي لم تعد قادرة على التماشي مع روح العصر ، ولا على التوازن مع فعالية الشعر المعاصر . والباحث يرجع هذا إلى سببين :

الأول ، أن هذه الأنظمة لا تستطيع أن تعجد أبعاد الشعر الفنية ، نظراً لكونها توصف بحرية مختلفة عن التجربة المعاصرة ، ولا تستجيب في الوقت نفسه لمنطلقات الحداثة المبدئية ، ولا للآفاق المستقبلية التي تطلع شعراء هذا الجيل إلى تحقيقها نتيجة لاختلاف الرؤية بين المحدث والقديم .

والسبب الآخر يعود إلى تطور الذوق الإيقاعي ، حيث لا يجتري نظام الإيقاع التقليدي على التشكيلات الحيوية الجديدة التي صارت إليها بنية الشعر على النحو الذي نعرفه الآن . لقد حدث انشقاق جلي في بين الهيكل البنائي الإيقاعي القديم وما آلت إليه تركيبة البنية الإيقاعية للشعر المعاصر .

ويتخذ الباحث من آراء الدكتور إبراهيم أنيس والدكتور شكوى عيد والدكتور منثور ورفيعهم من حيث اتفاقهم جميعاً على أن عروض التحليل لا يفي ببيان الأساس الموسيقي للأوزان العربية ، وأن احتضنه على تحليل البيت إلى تفاعيل يخالف الأساس الموسيقي العلمي المعتمد في تحليل الكلام الإنساني ، شعراً ونثراً ، في لغة من لغات العالم - يتخذ من هذا تمهيداً منطقياً لتأكيد حقيقة تغير هذا النظام القاصر وعدم الاحتاد عليه من ناحية ، وخلق نوع من الاستجابة لمشروعية المحاولة التي وضعها بوصفها أساساً أسلوبياً

الأسلوبية الجدلوية .

وبعد ، فهل استطاع الدكتور الكبيسي أن يقدم نظاماً إيقاعياً جديداً ، مختلفاً عن نظام الجليل اختلافاً جديداً ؟

لقد كان أمامه طريقان : إما أن يبدأ من حيث انتهى الجليل ، محاولاً تلاقى بعض السيوب في الإيقاع التقليدي ، وبكامل ذلك مسيرة الجليل ، وإما أن يبدأ من الأسس التي انطلق منه الجليل ويبحث له عن اتجاه جديد ؛ وقد أكر الاختيار الثاني .

فلقد عمل الدكتور الكبيسي ماورى عن الجليل أنه قال : « مررتُ بالبنية حاجاً فرأيت شيئاً يعلم غلاماً ما ، يقول له : نعم لا / نعم لا لا / نعم لا / نعم لا لا .

قلت ما هذا الذي تقول للصبي ؟

قال : هو علم يتوارثونه عن سلفهم ، يسمونه التَّعَمُّ ، لقولهم فيه نعم . قال الجليل فرجعت بعد الملح فالحكمتها » .

حاول الدكتور الكبيسي الربط بين (نعم) وإيقاع الرجز وتفصيلاته بوصفه أول بحور الشعر ، فإذا بنا على النحو التالي :

نعم نعم	نعم نعم	نعم نعم
متفعّل	متفعّل	متفعّل
ب - ب -	ب - ب -	ب - ب -

ولقد توصّل إلى أن (نعم) واحدة من بين الاثنين تكون محورا للإيقاع ، ما إن يلفظها الشاعر حتى يعمد إليها ؛ وعلى ذلك فقد أطلق عليها النواة (العنصر الأساسي) ، وتكون نعم الثانية متممة للنواة وملحقة بها والأخيرة قابلة للتغير . فالجلل إذن يتكون من جزئين : الأول ، النواة ، وهي العنصر الثابت بحور الوزن ؛ والآخر ، التعمُّ ، وهو محور الإيقاع ، ومن كليهما يتشكل الجليل الإيقاعي والوزن معاً .

ويناه على ذلك فإن تكرار الأول ينجم عنه الموسيقى الحارضية ، موسيقى التشكيل ، والجزء للتغير يختص بموسيقى الانفعال والتوتر ، وهو ما يدهي بالموسيقى الداخلية ، حيث يهزّ إحلال عنصر من عناصر مكان الآخر ، وسلف بعض العناصر أو زيادتها . وقد رد الباحث إيقاع التشكيل الشعري العربي إلى ما لا يجاوز ثلاثة جلدور :

الأول (نعم نعم) .

تكون نعم الأولى ثابتة (أصلية) وتسمى النواة ، ورمزها الثابت (ب -) ، وهي تقابل الرتد للجموع المكون - كما نعرف - من حركتين فساكن . وتظهر في التشكيل عارية من الحركات ، حتى يمكن تمييزها ؛ وهي ترتكب من مقطعين : الأول قصير والآخر طويل .

أما نعم الثانية فتظهر عليها الحركات ، وهي الجزء للملحق

بالنواة ، لكننا صيغة طارئة قابلة للتغير . ومن الجزء الملحق والنواة يتكون هذا الجبلر الذي يُعدّ أساسياً في التشكيل الإيقاعي ؛ ومن تكراره يتشكل الشطر ويظهر هذا التشكيل في عدد من البحور هي : الطويل والوافر والمزج والمتقارب .

الثاني (نعم نعم)

وواضح هنا أن نعم الأولى هي الجزء للمتمم المتغير ، وأن الأخرى هي النواة الثابتة في التشكيل . ومن تكرار هذا الجبلر يتشكل إيقاع شعري آخر ، يمكن أن يتجوى على البحور : الرجز والكامل والبسيط والسريع وجزء من الرمل والمشارك والمجت .

الثالث (نعم نعم نعم)

وهو جلدور غير منظم ، حيث تشكل النواة مركزة ، ويكون للنواة فيه جزآن قليلان للتغير ، وهما نعم الأولى ونعم الأخيرة . وهذا الجبلر يمكن أن ترتب منه تشكيلات عدة ؛ فهو قبل التصرف أكثر من غيره ؛ وللملك يمكن أن يستخرج منه عدد من التشكيلات أهمها الحب . ومن تكرار هذه الجبلور يرى الباحث تكون أوزان الشعر وتشكيلاته الإيقاعية المختلفة . وقد أجرى مجموعة من التطبيقات والاختبارات التي حاول أن يؤكد من خلالها صفة ما وصل إليه . وتختار منها بعض النماذج على سبيل الاستشهاد لا الحصر . ومن ذلك قصيدة (المجرة إلى الله) للشاعرة نازك الملائكة . تقول :

- ١ - حرفتك في ذهول تهجدى ، وارتقل أكنداس .
- ٢ - حرفتك في انضراس الأس .
- ٣ - حرفتك في بدين الموت والأولمى .
- ٤ - حرفتك عند فلاح ييسر في الرى الأفراس .
- ٥ - وتزهر في يديه الفاس .

وهو يقسمها طبعا لنظريته هكذا :

١ - نعم نعم	نعم نعم	نعم نعم	نعم نعم
٢ - نعم نعم	نعم نعم	نعم نعم	نعم نعم
٣ - نعم نعم	نعم نعم	نعم نعم	نعم نعم
٤ - نعم نعم	نعم نعم	نعم نعم	نعم نعم
٥ - نعم نعم	نعم نعم	نعم نعم	نعم نعم

ونعم الأولى العارية من الحركات (النواة) ثابتة ؛ والثانية حركة ، وهي قابلة للملح إلى أى الصيغ المذكورة في الجبلر ، فتصبح نعم مرة نعم (ب - ب -) وأخرى نعم (—) . وهذا التشكيل يتبع الجبلر الأول .

وقد استشهد بمقطع من قصيدة (أغانى الفقر) لأدونيس :

- ١ - جرعان يأكلنى النزيف .
- ٢ - ويعيش في نصي الخريف .
- ٣ - ويكاد ينكرى الغد .
- ٤ - والموسم للتبؤ .
- ٥ - ويكاد ينكرى الرغيف .

وهي عند الدكتور الكبيسي على النحو التالي :

١ - نَمَ نَم	نَمَ نَم
٢ - نَمَ نَم	نَمَ نَم
٣ - نَمَ نَم	نَمَ نَم
٤ - نَمَ نَم	نَمَ نَم
٥ - نَمَ نَم	نَمَ نَم

والحقيقة أن لنا على هذه الدراسة بعض الملاحظات أو التحفظات التي نجعلها في ثلاث نقاط :

الأولى : عدم الدقة في استعمال الباحث للمصطلحات ، والتداخل والخلط بينها ، مثل عدم التفرقة الحاسم بين وظيفي الوزن والإيقاع ؛ فكلاهما يستخدم مرادفاً للآخر في بعض الأحيان ، وكذلك استخدامه للموسيقى الداخلية والخارجية .

الثانية : عدم اتخاذ موقف حاسم من النظام التقليدي للعروض ، على نحو يؤدي إلى خلق حائس من التناقض يخلخل بنية التجربة ويضعفها مهوشة .

الثالثة : أن عنوان المقال (أسلوبية جديدة لإيقاع الشعر المعاصر) لا يتفق كثيراً مع مضمونه .

ونريد أن نقف هنا مع كل ماعُد من هذه الملاحظات ونقفه نتمتع من فهمنا للقضية .

أولاً : الوزن والإيقاع .

والحقيقة أن ثمة فوارق جوهرية ينبغي أن نلاحظها في التمييز بين مصطلحي الوزن والإيقاع ؛ وبدون هذا التفرقة الدقيق بينها لا يمكن لدراسة ما أن تدهي نفسها صحة القروض في معالجتها .

فمصطلح الوزن معناه تكرار المقاطع الصوتية على نسق زمني محدد ، في حين يُعَدُّ الإيقاع تكرار ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية متساوية ، أو لفعل متجاوبة .

ومع ذلك فإن تغير الإيقاع من الوزن يأتي من ناحيتين الأولى : أن الظاهرة الصوتية لا يشترط فيها أن تكون مقاطع أو نبرات كما في الوزن وإنما يمكن أن تكون (سكوفا) مثلاً ، والأخرى : أن طبيعة التوالى في الإيقاع تتطوى على قدر من حرية الحركة لا يتوافر في الوزن . وذلك لأن الشاعر في استطاعته أن يجمعهما كنهياً شاه شرطه أن يكون التوالى حادثاً على نظام ما . ولخصش شكرى حيايد للسلكة بقوله إن الإيقاع اسم جنس والوزن نوع منه .

وعلى هذا الأسس يصبح الإيقاع أهم من الوزن والوزن أخص منه . ولعل للكبيسي بعض العلم إذا نظرنا إلى مصطلحي الوزن والإيقاع من زاوية أخرى ، فإذا كانت المساحة بين الوزن والإيقاع كالمساحة بين المثلث والتتبع فإن بوسعنا القول إن الوزن نخط مثال لا يتحقق بشكل تام ، وإنما الذي يتحقق هو الإيقاع . ونظراً لكون

المصطلحين يتفقان في أساس واحد هو التكرار حسب نسب زمنية ، فإن العلاقة بينهما يمكن أن تكون منى آخر فيكون الإيقاع تحققاً للوزن وهذا يكون لدينا لكل وزن مجموعة مختلفة من الإيقاعات .

ثانياً :

الإشكال الثاني الذي وقع فيه الباحث هو تردده الشديد في قبول نظام الحليل أو رفضه عما يوحى بهاجس من التناقض يخلخل سلامة التجربة ويضعفها تجربة مهوشة ، لا هي معتمدة على نظام المقاطع ولا هي راضية لنظام التفعيلة رفضاً كاملاً .

ولقد رأينا من قبل أنه كان بين أحد أمرين : إما أن يتابع الحليل ويكمل مسيرته ، وإما أن يبتار اتجاهه جديداً خالفاً لما سار عليه الحليل . يقول : « كان علينا أن نخاطر البه بالانطلاق من إحدى نقطتين : فلما أن نبداً من النقطة التي وصل إليها وتكمل مسيرته ، أو أن نبداً من الأساس الذي انطلق منه ، ونبحث لنا عن اتجاه جديد ، وهو ما وقع عليه اختيارنا » .

وهو يعطل هذا الاختيار الذي ارتضاه بقوله : « نحن » أسلوبيتها هذه نتيجة وهي عميق بأن الأسلوبية المعقدة لإيقاع شعرنا العربي بالصورة الماثورة في منظور تراثنا الثقلي العربي لم تُدْ قادرة على التماشي مع روح العصر ، ولا على التوازن مع فعالية الشعر المعاصر » .

وعلى ذلك « فإن الخروج على البنية الإيقاعية التقليدية للنص الشعري ، وطرح بنية مفصلة لتكوين الزمان في النص ، عمل مشروع ، استوجبه ظروف موضوعية فرضت ظهوره لما يتطلبه التطور والتحول » .

غير أن الباحث ما يلبث أن يعود إلى الاعتراف بالاستفادة من نظام الحليل ، وربما الاحتاد الكلل عليه ، فيقول : « إن طول المعايضة التي قضيناها مع عروض الحليل ساعدتنا في اكتشاف هذه الأصول . وبما ألفنا منه مثلاً أن الزخافات لا تصيب إلا الأسبب ، وأن العلل تصيب الأوتاد في الضرب ، وأن (نم) النواة تقابل إيقاعاً الوند المجموع ، ففى تقابل الوند في التفعيلة ، ولا تتغير أبداً » .

وفي موضع آخر : « تنبى أسلوبيتها الطريقة الحليلية في الاحتاد على الحرف المقروء ، وفي التعامل مع التنتين والتضميف والتشاصيل الأخرى في التشطيع ، كما لا يجوز فيتابع أكثر من أربعة حروف متحركة » .

ثالثاً : العنوان والمضمون .

ولسنا في حاجة لأن نبين بذلك أن ما ارتأه الباحث لا يكاد يختلف عما قال به الحليل . فإذا كانت (نم) نَمَ إحداها نواة أساسية فهي تماماً تقابل في نظام الحليل نواة ثابتة أيضاً لا تتغير ، وهي الوند ؛ فالتفعيلة لا تلجو من وتد أبداً . ثم أليست نم نم

الصدق الشعري، أو دالة الشعر على شخصيته صاحبه. لذلك فإن المقاد عندما اتخذت ملامح شوقى في شعره حكم عليه بعدم الصدق الفني، كما حكم على شعره بالصنعة التي أربطت في ذهن العقاد بالرداءة.

والحقيقة أن هذه الرؤية - وإن لم يعاتبها الصواب كثيراً - تحتاج إلى شيء من التمهيد، إذ لا يمكن أن نفهم آراء العقاد النقدية منزلة عن آرائه السياسية والاجتماعية والحضارية بعقيدة صلبة، أو لنقل منزلة عن موقفه من العلم، بل هي كتابات تمثل موقفاً فلسفياً واحداً.

لذلك لا يتأتى لنا الكشف عن موقف العقاد من شوقى إلا في إطار النهم الكمال للأبعاد الفلسفية والفنية لحركة الديوان.

لقد استيقظ الجليل بأكملة فوجد نفسه متخلفاً عن الركب، وكان عليه أن يكافح ضد تخلف الإحساس بالمضي في وقت انتشرت فيه الثقافة الغربية، فظهرت معاناة اللغف العربي الذي كان يقرأ تراث الأوربيين فيثأر به ويضل على الرغم من عدم انتباهه إليه. وعلى العكس من ذلك تماماً كان شعوره بالغربة والانفصال عن تراثه العربي، ذلك التراث الأدهى الذي شكاه من كثرة الغوالب الجاهزة التي جعلت منه محاولة انتباه إلى كل ما هو خارج الذات. وكان ذلك على عكس ما أراد العقاد وزملاءه، فقد رأوا في الأدب سمياً إلى الانتهاء إلى الذات.

وإذا أضفنا إلى ما سبق أنه كان من الأهداف الفكرية لجماعة الديوان تخليص الفرد من النظم الاجتماعية الترددية، وبلغنى الأهم من كل نظم يشجع الآلية، تلك الآلية التي خلقت من الإبداع العربي حل مدنى لربعة عشر قرناً بشكل أو بآخر، في الوقت نفسه الذي تحاول فيه الحياة الفكرية والثقافية أن تتسحب بهمة شمولية جديدة.

إذا تبين لنا ذلك كله فسوف نتأكد إلى حد بعيد من أن نقد العقاد لشوقى كان انتقاداً لموقف ودوية أكثر منه انتقاداً للذات، وإن كان هذا لا يجعلنا نتغافل عما كان للعقاد من نزعات ذاتية نحو حياة الإنسان التي يراها في كتاباته النقدية المختلفة، والتي راح يؤكد فيها فكرة الإنسان الباحث من التجربة، للتخلص بالوعي، الشاعر بالانفصال، الذي ينسج كل ما عدله.

أما من مفهوم النقصية بما هي هدف من أهداف الشعر فقد خالص الدكتور الريسى إلى أن العقاد انتهى بالشعر إلى مرام إنسانية تهدف إلى إحداث آثار في النفس أبعد من كل نغمية، ومن كل التزام، وإن كان ليسر النقصية تفسيراً يعود بها إلى عالم النفس، ويصلها من أية منافع مادية مقصودة.

وحول مفهوم الخيال عند العقاد خالص الباحث إلى أنه - أي الخيال - يكاد يكون مرادفاً للشعر ذاته، فالعقاد يرى الخيال قوة تحكم الدنيا وتوسمها، كما أنه عامل قاسم بين التقليد والتجديد، أو بين التجديد والتزييف.

هي مضمغان؟ فالأولى (— ٥ — ٥) - والأخرى مثلاً. لذلك فإن العنوان (أسلوبية جديدة للشعر للمعاصر) لا يكاد يتفق وهذا للمضمون من قريب أو بعيد، إذ كيف يتأتى لدراسة أسلوبية حديثة أن ترفض اتحاد النبر أو الاحتياط على الانكشاف في تحسس معايير الشعر الإبداعية؟

إن لية دراسة وافية تهدف إلى فهم لغف وأتسبل لوسيقى الشعر العربي للمعاصر لا بد أن تخوض فيما لم يتعرض له النظم التقليدي القديم. ولا بد أن يتواصل البحث في الإيقاع وعلاقاته بالوزن الشعري، وخصائص كل من الأصوات الساكنة والليبية، واختلاف المقاطع من حيث الطول والقصر، والنبر وعدم النبر، والتنسيم، وكلها مباحث لا بد للدارس العروض اليوم أن يكون ملماً بها إلماماً يؤهله لأن يعالج موسيقى الشعر المعاصرة الجديدة، تقوم على أساس موضوعية، وتتأصل ما طرأ على الشعر من تطور وتحول كبيرين.

مجلة الشعر - العدد ٥٧ - يناير ١٩٩٠.

العقاد والشعر - النظرية والتطبيق

في دراسة بعنوان: «العقاد والشعر - النظرية والتطبيق» يقدم الدكتور محمود الريسى مقاربة نقدية تنوّر حول إنتاج العقاد النقدي ولإدماحه الشعري.

ولقد استطاع الدكتور الريسى - على الرغم من ضيق مساحة المقال - أن يعرض لنا صورة دقيقة وواقعية في إيجاز عن جليلة العلاقة بين النظرية والتطبيق في شعر العقاد.

ولقد قسم دراسته إلى قسمين، قام في الأول منها برصد نظرية الشعر عند العقاد، وذلك من خلال الكتابات النقدية التي راح العقاد ينشرها في كتبه المختلفة: مساهمات بين الكتب، مطالعات في الكتب والحياة، مراجعات بين الآداب والفنون، مقفحة الديوان.

أما القسم الآخر من الدراسة فقد أعادته حول شعر العقاد، عولوا تتبع التباين أو الامتزاج الحاد بين النظرية والتطبيق في شعره من ناحية، وتبرز أهم المخلصات الفنية والارضية لهذا الشعر من ناحية أخرى، وذلك حتى يتأتى لنا وضحه في مكانه الصحيح من حركة التاريخ الفني والنقدي.

ومن خلال مرتكزات فنية بعينها، ومصطلحات نقدية محددة، ظلت تتجدد بشكل أو بآخر في كتابات العقاد، عرض الدكتور الريسى مفهوم الشعر لدى العقاد، متناولاً أهم هذه المصطلحات التي من شأنها أن تكشف عن نظرية العقاد الشعرية. وإسل من أهم ما توقفت عنده: الصدق الشعري، النقصية في الشعر، مصطلح الوجدان، مصطلح الخيال، مفهوم الطبيعة الحفرية. فخلص الدكتور الريسى إلى أن العقاد يعنى ربط الحياة الشعرية بالعالم الداخلي للوجدان. وعلى هذا فالشعر الجليل دليل على شخصية مبدعة، وكل شعر ليس عليه سيات صاحبه فهو شعر زائف أو حلق. ويرى الريسى أن نقد العقاد لشوقى كان مصعباً على هذه الفكرة - فكرة

أنهم قد تصيهم الدخلة والحيرة أمام مقطوعة من شعر المقاد مثل هذه :

ما للرجاء كنه نسم
ينور فليسمه ليبتعد
يا صاحبا لشئ يحصمهم
هلا وفيت لم بما تود
لو نال منك النفس أجثمهم
فوق للرام لأمكن للهد
لكن بخلت لها يزال لم
شوق إلى شوق وإن جهلوا
ودعوا إليك فكان انضمام
لها على شريك من ودعوا

ويجوز الدكتور الريمي مقارنة بين هذه المقطوعة ومقطوعة أخرى لشوقي جيل الكشف عن الفروق النوعية والفنية في صميم الرؤية الشعرية ، تلك الفروق الواقعة بين شاعر كلاسيكي جديد ، يرسم صورة الحاضر شعريا داخل إطار من إحسانا بصورة الماضي ، وشاعر مثل المقاد ، يرسم صورة الحاضر كما وعاما في ذهنه ، مرتباً أجزاءه من طريق التحليل والتأليف الحائسين به ، التبعين من ذاته . يقول شوقي في إصلاح الأضر :

لما جرى الإصلاح قُتْ مهتأ
باسم الخليفة بالزيد مشراً
نبأ سري فكسا للشارع حيرة
وزها للمصل واستخفت المنجرا
وسيا بأروقة المدى لأحلبها
فرح الثريا وهي في أصل الثرى
ومنى إلى الخلفات فاضربت له
حلفا كهالات السياه منورا
حق فلتنا الشاعري وسلكنا
وأيا حنيفة وابن حنبل خفرا

إنذ فالفرق الحقيقي ليس في اختلاف الموضوع أو اختلاف الوزن والقافية ، وإنما يكمن الفارق الحقيقي - على ما يرى الريمي - بين هاتين الرؤيتين في ارتباط كلا الشاعرين بالحياة ومفهومه الخاص لطبيعة الشعر وممنه . فشوقي يعتمد على مرتكزات ثابتة في التراث وفي التقاليد المرمية ، وهو يعمل داخل إطار متفق عليه ، ومن خلال قنوات توصيل مستعدة ، وهو لهذا يقدم إلى قلوبهم دلائل مراجع اتفق على صحتها في التلوين وفي الطبيعة ، مستغلاً في ذلك إحساس قراءه بالماضي إلى أقصى حد . وهو يرى أخيراً في ماضي الحياة أساساً لحاضرها . أما المقاد فيرى

ورأى الدكتور الريمي أن المقاد تطور مفهوم الوجدان تطوراً كبيراً : حيث ربطه بالفكر ، وجعله مرادفاً لما يمكن أن نسميه بالبصيرة الشعرية التي يتوازن فيها الفكر والشعور على نحو متكافئ في العمل . غير أن الدكتور الريمي زنا ذلك إلى أن المقاد جرى فيه عمل ما جرى عليه الرومانسيون الكبار .

ويبدو أن الولاء للذات ، وإذكاء مثل هذه التذعة ، كان شيئاً مبالفاً فيه لدى المقاد ، وربما يز في ذلك الرومانسيين الغربيين أنفسهم . ولقد كتب الدكتور مصطفى ناصف ذات مرة يقول : « إن الولاء للمشار إلى هذا الحد - يقصد نقد جماعة الديوان - دخيل على الرومانتيكية في صورتها التي يعتد بها من قراءت لم من الباحثين الأوروبيين » .

ويتفق الدكتور الريمي إلى دور الطبيعة لدى المقاد ، مؤكداً اهتمام المقاد بالطبيعة الجبلية ، حيث رآها كقوة حيا ذات روح ، فلما إلى اشتراك سطحها إلى معناها ، وذلك لإدراك سر حركتها . ومن هنا كان ربيع شوقي عنده ربيعاً سطحياً ، لأنه لا يجاوز ليله الجبلية ، والطيور العزلة ، والأشجار الخضرة ، وهي مظالم يستطيع الإنسان أن يدركها بحواسه المألوفة . أما الربيع عند المقاد فهو الربيع الذي يكشف فيه الشاعر عن سر الثورة للنبقة من عمن الطبيعة ، التي مثل السبات الريمية الظاهرة حركتها الحيوية .

وللمقاد أن يتلون الربيع كنهياً شاه ، ولكن الحقيقة التي ينبغي ألا نغيب عن أعتنا أن شعر شوقي أو ربيع لم يكن ربيعاً سطحياً دائماً . ولست نذللح بذلك عن شوقي وشعره .

إن الإحساس بالحركة والحياة اللتين ميزهما المقاد كان من الممكن أن يتصرفا إلى معاني أخرى كثيرة في شعر شوقي . فلومزجنا بين استجاباتنا الذاتية وفهمنا لطبيعة الأشياء مزجاً متداً لاستلطنا أن نتبين أن « الطبيعة عند شوقي عجز ، ولكنها لا تهزل لأنها تنمو من باطنها » كما يجب المقاد - وإنما تنمو بفعل السخاء الإلهي ، فالسقاء الإلهي هو قفون الطبيعة » .

لقد رأى شوقي العالم من حيث كونه أية إلمة لا يمكن أن يكون إلا واقعاً بديهاً . ولا أشك أنك في أن المقاد قد عرف ذلك في شوقي مرة دقيقة ، ولو أنه أراد أن يجلس خلفه من رغبته لتجس في إصطلتنا صورة دقيقة وصافية لشعر شوقي . لكن تشبه بفكرة الحياة الثانية بفعل ديناميكياتها الداخلية قد جعله يعتمد من النظر إلى شعر شوقي في إطار خارج هذه الحدود الضيقة .

وفي القسم الآخر من الدراسة يتناول الدكتور الريمي شعرية المقاد من خلال التركيز على تصوره للشعرية بفرض الكشف عن طبيعتها ، ووصف أهم ما تسم به من خواص فنية من حيث هي ، بعيداً عن آراء الأناضل وآراء المصنوع .

يقول الدكتور الريمي إن الذين يفرلون شعر المقاد بما تعومت أسماهم وأذواقهم على الطرب التقليدي الذي استندوا من شعر البارودي وشوقي وحافظ يتحيزون كثيراً في شعر المقاد . ولا شك

مته يدافع الفكر فيه العاطفة ، فتكون النتيجة مزيجاً متوازناً متحماً من الإبداع .

ومن موضوعات العقاد الشعرية يطرق الدكتور الريصي في نهاية مقاله إلى ربط العقاد بين الشعر وموضوعات الحياة اليومية ؛ إذ ليس هناك موضوع شعري وآخر غير شعري . ومن هنا عبر العقاد عن الحياة اليومية في ديوانه « عابر سبيل » ، حيث رأى الشعر في كل مكان ؛ في البيت الذي يسكنه ؛ وفي الطريق الذي يسير عليه كل يوم ؛ وفي الدكاكين المروضة ؛ وفي السيارة التي تحسب من أدوات المعيشة اليومية ولا تحسب من دواصير الفن والتخيّل ؛ لأنها كلها تخرج بالحياة الإنسانية ؛ وكل ما يخرج بالحياة الإنسانية فهو يخرج بالشعور صالح للتصوير عنه .

ولمّا ما كان الأمر فخلد استطاع الدكتور الريصي أن يقدم لنا صورة واضحة عن شعر العقاد ، نستطيع أن نستخلص منها مجموعة من أهم المصطلحات الفنية والموضوعية في شعره ، تتمثل فيما يلي :

- ١ — أن قصداً كبيراً من شعر العقاد يتصل اتصالاً وثيقاً بجموع صاحبه الفردية .
- ٢ — أن ظاهرة التكثيف الشديد في المملجة جعلت المخطوطة — لا القصيد الطوال — تشيع في هذا الشعر شيئاً لافتاً للنظر .
- ٣ — أن التجديد في اللغة والموسيقى نادر في هذا الشعر بالقياس إلى ما نجده فيه من جوانب التجديد في نواحي أخرى .
- ٤ — أن هذا الشعر حافل بالأغراض التقليدية من مدح وثناء وما إلى ذلك .
- ٥ — يبدو شعر العقاد في النظرة الكلية عاملاً يساهم في تفتيح أعين القاصدين ، حتى إن القصيدة تتحول معه إلى تقسيمات منطقية .

ولا يستعنا في الحماح إلا أن نقول : إن مثل هذه الدراسات المركزة التي استوعبت إلى حد كبير الفكر النقدي والإبداع الشعري للعقاد تدعونا إلى أن نعيد التمثل فيما كتب حول العقاد لأبعد الأخرى ؛ فإن دراسة أفكاره وأدب من رواد النهضة والتحرير مثل العقاد تعدّ في ذاتها عملاً يستوجب العناية ؛ كما أنها تعدّ لونا من الاعتراف لهذا الرائد بالفضل والسبق .

وكأنه يُعَدُّ في الصغر طريقاً غير مطروق ؛ وليس ثمة وكثر يعتمد عليها خارج النفس ؛ وهو بذلك يرسم صورة المحاضر كما يتخيلها في ذهنه .

والذي نود الإشارة إليه أن مثل هذا الفارق في الرؤية الشعرية مبانيه فيه إلى حد كبير ؛ فالعقاد لا يمثل التغيير الثوري الشعري الذي يمكن أن نسلم معه بتوسع حرية الاختلاف في الرؤية بينه وبين شوقي ، بل إن هذا الفارق ليضيق كثيراً عندما نرى العقاد وشكري والملازم منقسمين في الموضوعات التقليدية نفسها التي عاينوها على شوقي . وبرادة سريعة في أحد دواوين العقاد توضح لنا كيف أن شعر العقاد حافل بالأغراض التقليدية التي تعتمد بالدرجة الأولى على كل ما يتعدى بها عن الذاتية التي طلما نادى بها . ومن ذلك الإخوانيات ، وأصداك للحج والرياء ، التي لا تكاد تختلف عن مثيلاتها عند شوقي ، أو مثيلاتها في التراث العربي برمته .

ثم إن علاقة شوقي بالتراث كانت علاقة تاضحية مستعربة بشكل أفضل عما يتصوره كثيرون ؛ فلقد قرأ شوقي الشعر العربي القديم الذي كان الشاعر ينف فيه على طلل الأحباب ويستوقف الأصحاب الذين يصفهم الشراح القلاد في لغة ملة بأنهم كانوا يعينون الشاعر على البكاء . وربما كانت هذه الفكرة من أهم ما شغل الشعر العربي ، فقد حلر معظم الشعراء في فكها . وإذا تصفحنا شعر شوقي فسوف نلاحظ إنكاره للطلال بما هو رمز قناني . لقد أحل شوقي مكانه الطبيعة . وإذا كان الدمار والحروب من الحقائق التي أرهقت الشاعر القديم فقد أبدع شوقي عنها ، لاكتفاء بالطبيعة بوصفها مصدراً رائداً للنشوة الروسية . ويصير أدق أقول إن الطبيعة عند شوقي تبدو كما لو كانت وصفاً متحداً على عالم الشعور ، يهمل منه الليمون دون حلوته .

ومن دور الطبيعة في شعر العقاد أبان الدكتور الريصي تكامل الفعل الطبيعي والفعل البشري في رؤية العقاد الشعرية ، من حيث كون الرؤية العاطفية هي أسس الرؤية الطبيعية ، مستشهداً على ذلك بقليل من الأثلة من شعر العقاد . ثم ينتقل من ذلك إلى مناقشة ما شاع من أن شعر العقاد شعر حافل ، متكهياً من ذلك إلى أن كثيراً من شعر العقاد ، على الرغم من عدم غلوه من مخازن يمكن جعلها إلى مقابلات عقلية صرف ، يفيض بالشجن الغمر ، وكثيراً

عقود

جدلية اللغة والحدث في الدراما الشعرية العربية الحديثة

عرض : وليد مفير

عرض لأطروحة الدكتوراه التي تقدم بها الباحث وليد مفير أمين إلى أكاديمية الفنون (المعهد العالي للفنون المسرحية) وموضوعها « جدلية اللغة والحدث في الدراما الشعرية العربية الحديثة » أشرف على تلك الأطروحة الأستاذ الدكتور صلاح فضل والأستاذة الدكتورة هادي صليحة ، واشترك في لجنة المناقشة الأستاذ الدكتور لطفي عبد البديع والأستاذة الدكتورة نبيل راجب . وقد حصلت على مرتبة الشرف الأولى .

للتلقت والرمزيات والفلسفة والأسلوب إلى كشف القوانين الداعية للمهنية في العمل ، وفن شفراته ، واكتناه تحويلاته ، بما يعبره دلالات للتصديق إن لم يكن بعيد إنتاجها . كما أن جزءاً من طموح هذا البحث كان يكمن في إقامة (نقد حوارى) بالبنى الترددي والمصطلح ، وذلك تمسكاً مع عملية الجدل نفسها ، حيث إن النقد الحوارى لا يتكلم عن المؤلفات بقدر ما يتكلم إليها ومعها .

ويبقى هذا البحث على اختيار حيز تمثيلية وإليه تروى عن المسرح الشعرى العربى في أحدث لمحاته ، بحيث تغلف مستويات مختلفة من الكتابة ، والمجالات متباينة فيها ، تبعاً للمجموعات والتناقضات والفضائل للتصديق على غنى في جعلها كامل الشرط التلغزى للإبداع . وتتطوى هذه البنية التمثيلية الوافية على أحوال درامية شعرية للشعر : صلاح عبد الصبور ، محمد إبراهيم أبو سة ، محمد مهزبان السيد ، أسى داود ، محمد الماغوط ، محمد إسماعيل سعيد ، عبد الرزاق عبد الواحد ، معين بيسو ، أحمد بن ميمون ، محمد القيتورى .

وفي الفصل الأول « أبعاد الحركة الدرامية بين اللغة والحدث » يتناول الباحث بالدرس والتحليل مفهوم الحركة الدرامية التي

يسمى هذا البحث إلى اكتشاف عملية الجدل الداعية بين حركة الكلام وحركة الفعل في الدراما الشعرية العربية الحديثة . ولما كانت الدراما الشعرية ، بوصفها نصاً مؤلفاً ، تعمل على ثلاثة مستويات هي : اللغة الشعرية ، والحدث الدرامى ، والمكان الذى يعبره فهذه اللغة والحدث معاً ، فقد نحا البحث إلى دراسة كل مستوى من هذه المستويات دراسة تحليلية مفصلة ، وإبطاً بينه وبين فاعليته الأساسية من ناحية ، وكاشفاً عن مناهج التفاعل فيها بينه وبين المحورين الآخرين من ناحية ثانية .

وقد يستعمل على النقد الأدبى - فيما يقول بارت - أن يحدد نوعية الأدب إلا انطلاقاً من نظرية عامة في العلامات . كما يظل عليه أن يكتسب حق الدفاع من قراءة مستمرة للعمل الأدبى - فيما يقول كذلك - عبر إلهامه بالتلغز والتاريخ وعلم النفس والأنثروبولوجيا . ومن جماع هذه المداخل التي يدعورها النقد البنىوى في حوزته ، تشكل العملية التقليدية جهازاً معرفياً تستطيع من خلاله أن تقيس على النص بوصفه « فيولوجيا = نسيجا » من جميع جوانبه ، فتتجلى حضراً لأبعاده ، وتعمل بما هي مسار لأحواله ، وتكادح في نهج الكشف للتدرج عن علاقات التلغز ، ومستويات التراكب ، وطرائق التمييز .

وقد تمثل هذا البحث رهان « بارت » فاجتهد من خلال أدوات

نفسه . إنها لعبة (التناظر / التضاد) التي تضيف جدلية أخرى إلى ضمنية الجدل الكلي ، دون أن تفقد مرونتها في إشباع هاشم علوي للإبداعات المختلفة . ومن ثم فإن مسأله (التباين العلامى) تأخذ موقفاً في إطار النظرة العلمية إلى العالم الدرامى بلغته وأجله ، حيث تنكس المفارقة ظلاً من هذا المسألة (أى التنازل التناص ظلاً من المفارقة . بيد أن هذه المسألة واقعة تشغل مساحة العلامى) تنقل بفضل « القيمة للهيئة » واقعة تشغل مساحة ضيقة ، يمكن التضمين بها من أجل بناء النموذج الذى ينظم وقائع ذات مساحة أوسع وأكثر فاعلية .

وفى الفصل الثانى « تحليل عملية التكوين الأسلوبى فى لغة الدراما الشعرية » يعود الباحث إلى فكرة (السياق) فيز أهمية تحديدها على الوجه الذى يبين مابية التكوين الأسلوبى . ثم يعرض لفكرة (المراحل الجوهريّة) وفكرة (الروابط التناصية) بوصفها الفكرتين اللتين أتممتا له من قبل اقتراح نموذج يرضى في تحليل لغة الدراما الشعرية ، فيمدّها وينسجها بما يؤكد فاعلية النموذج ، ويطور من إمكاناته ، ويمنحه شمولية الشروطة .

يشرح الباحث بعد ذلك في تطبيق النموذج الرياضى في صورته الأكثر دقة (بوصفه نموذجاً صالحاً للتحليل السياقى) على عدد من المسرحيات الشعرية لشعراء عظميين . ويخلص إلى تحديد ما أسماه بالسياقية المنزوعة وما أسماه بالسياقية المحلوقة أو الفارقة . ثم يدرس خاصية الإيقاع في الدراما الشعرية على مستويين :

- ١ - اتحرف الشعر عن الشعر .
 - ٢ - اتحرف غط الحوار الدرامى عن غط الحوار الدرامى .
- ويحاول الباحث أن يصير العناصر الأساسية في التكوين الأسلوبى على هذا النحو من الترتيب :

- ١ - الاختيار .
- ٢ - القوة غير الكلامية للكلام .
- ٣ - الربط / القطع .
- ٤ - قران المقامات النوعية المتباينة .
- ٥ - اللغة المعطلة .

وقد استند الباحث في تحليل هذه العناصر الخمسة إلى أهم النتائج التى وصل إليها علم اللغة الحديث على يد « أوستن » و « جون لايتز » ، كما استند إلى أبرز ما وصل إليه « جاكوبسون » في دراسته عن « نحو الشعر وشعر النحو » .

وفى الفصل الثالث والأخير « تحليل صورة المكان » يتناول الباحث المكان بوصفه « القيمة للهيئة » في النص الدرامى بوصفه عرضاً جسدياً بوجهه ، وبحركة أفعاله ، وعظمته ، إلى الحد الذى يستعقب المكان فيه الزمان إلى غوره . ويشير الباحث هذا

بفضى إلى تحديد ما يمكن أن ندعوه به (حدث اللغة) ، وما يمكن أن ندعوه به (لغة الحدث) . ثم يتناول اللغة الشعرية بوصفها مزدوجة تجمع بين بنية التعبير وبنية التصوير معاً ، كما تجمع بين العقل والحسى ، وبين المرئى والمشكى ، طارحاً فكرة « الأفعال » التى تتبع في جوهرها على مفهومى القيمة للهيئة ، والسياق . ومن خلال فكرة الأفعال يمد الباحث طرح الفروق المميزة بين أنواع الخطاب الشعرى (الغنائى ، والمحمى ، والدرامى) من منظور (العامل الدلائل) ، مستبدلاً به « جامع النص » الذى اقترحه « جينيت » و « الجامع العلامى » الذى يميل من الإبدال بين أنواع الخطابات الثلاثة إيداً علامياً في الأسس .

وإذا كان الباحث قد حدد الخطاب الشعرى الغنائى بوصفه رمزاً أيقونياً ، وحدد الخطاب الشعرى للمحمى بوصفه إشارة رمزية ، وحدد الخطاب الشعرى الدرامى بوصفه أيقونة إشارية ، فإن نموذج « الجامع العلامى » ينتج كذلك - بوصفه أساساً توليدياً - أن نبحت الأنواع الخطابية الأخرى التى تنتمى إلى : الأيقونة الرمزية ، والإشارة الأيقونية ، والرمز الإشارى . وسوف نلاحظ في هذه الأنواع توليدات جديدة للبيئة النصية ، تجمع بين مفهوم نوع خطابه ما ووظيفة نوع خطابه آخر في تبادل مستمر بحيث نحصل من خلالها على « الغنائى للمحمى » و « للمحمى الدرامى » و « الغنائى للدرامى » .

ولابد حيثما من تأكيد أربعة عوامل مهمة تحكم مصطلح « الجامع العلامى » ، وهى :

- ١ - تدخل مستويات العلامة .
- ٢ - القيمة للهيئة بما هى فاعل علامى من ناحية (الأنا ، العالم ، الآخرون) وبما هى خصيصة أو تقنية علامية من ناحية ثائية (الإيقاع ، الحوار ، السرد ، الحركة في السبنا ، الزمن في الموسيقى) .
- ٣ - دور « السياق » بوصفه وسيطاً بين « للهيئة » ونوع الخطاب .
- ٤ - زمكانية العلامة .

يتناول الباحث بعد ذلك إلى الحديث عن الدراما بوصفها أيقونة إشارية ، مركزاً على مفهوم المفارقة ، ومفهوم التناص ، وراسداً وظيفة كل منها ، معللاً طبيعة العلاقة بينهما ، وبذلك ابتداءً من العلامة « حيث إن الدلالة العلامية للمفارقة Irony هى الأيقونة ، والدلالة العلامية للتناص Intertextuality هى الإشارة .

ويخلص الباحث من تطبيق نموذج « الجامع العلامى » إلى أن الدراما الشعرية تمثل في جوهرها تعبيراً عن « مفارقة تناصية » من نوع ما ، إذ إنها تحاكي العالم وتشخصه في اتساقه وتعارضه ، فتضلل وتضيق منه علاقة تشابه ، فيما تظل مستقلة عنه ، تشير إليه وتجاوره ، مستتبلة عبر إيقاعها وبجاذبها على خصوصيتها في الوقت

التساؤل : هل لى تمح تشكل صورة المكان وتعمل في الدراما الشعرية ؟ وفى محاولة للإجابة عن هذا التساؤل الأسفل يرصد الباحث - تأسيساً على عدد من النصوص - خصوصية المكان الشعرى بوصفه فضاءاً للغة / الحركة ، يتجاوب مع مفهوم الشخصية الشعرية عن نفسها ، تلك الشخصية التى تنزل فى نسجها الواقعى والأسطورى ، وتقرب حيثاً من مفهوم النموذج الأهل . والشخصية الشعرية شخصية عجزية (غالبية أو حاضرة) ، تحرك المجال الدرامى حركة دائرية حول مركزها ، وتضفى من مثالا للتصالي ظلالاً ضافية على تناسى حركة الفعل والكلام .

يتناول الباحث بعد ذلك إلى تحليل فلسفة المكان بوصفه مكاناً للكونية ، ومكاناً للنفس ، ومكاناً للتزويج . كما يرصد مجالات التداخل والتفانج بين هذه الأمكنة ، وينزل إلى دلالة الصورة الإدراكية للمكان وفقاً لرؤية « كاتل » .

يتناول الباحث إنطلاقاً من هذه المقدمات ما يلى :

- صورة المكان بين الثبات والتغير .
- المكان بوصفه مولداً دلالياً أولياً .
- المكان الثاقب .
- علاقات المكان .
- المكان بما هو كناية .
- المكان بما هو استعارة .
- المكان بما هو مجاز مرسل .

وتُعدُّ النقاطُ السبعُ السابقةُ حقلاً تطبيقياً خصباً لاعتبار فاعلية المكان فى الدراما الشعرية بوصفها نصاً وعرضاً على السواء .

وقد حاول الباحث ، فى مسار حركة الفهم والشرح والتحليل والتأويل ، أن يتمثل مقولة رئيسية مؤداها أن «...» . فيلسوف مرسل إلى عالم الأدب وفقاً لتفسير « بلوت » ، وأنه «...» يتحدث بطرائق عدة مثلاً يتحدث الوجود - كما يقول ريكور - بطرائق عدة ، شريطة أن تتحدج هذه الطرائق مجتمعة فى إطار منهيء واحد ، بمنهجها أهل درجة ممكنة من التجانس والتكامل والاستقصاء .

عقول

رسائل جامعية

دور يحيى الطاهر عبد الله في القصة القصيرة المصرية

١٩٦٥ - ١٩٨١

عرض : حسين حمودة

●● عرض لرسالة الماجستير التي تقدم بها الباحث حسين حمودة إلى قسم اللغة العربية بجامعة القاهرة .
وقد أشرف على الرسالة المرحوم الأستاذ الدكتور عبد المحسن طه بدر ،
وناقشها الأستاذ الدكتور سيد حامد السليح ، والأستاذ الدكتور طه وافي .
وأجيزت الرسالة بمرتبة امتياز .

الأعمال ، والمتضمن يجعل الإبداع الفردي والجباي ، في أعمال الكاتب .
كما أشار الباحث ، في التمهيد ، إلى بعض الأدوات المبهجة التي
استعملها في تحليل أعمال الكاتب ، فأكّد استبعاد الإكالة على سيرة حياة
الكاتب ككشف عنه الفن ، كما أشار إلى بعض الأدوات البنوية التي
استخدمها بصورة إيجابية ، جزئية ، وإلى استغلاته من بعض مفاهيم
البنوية التركيبية وبمصلحتها ، ومن أهمها فكرة العلاقة بين الإبداع
الفردي والإبداع الجباي ، وهي فكرة محورية ، كلمة خلف مشروع
البحث كله .

وفي الفصل الأول (السنين والسينيات والسينيات : ملامح الواقع ، ملامح
الكتابة وقضاياها) ، قدم الباحث تناولاً سريعاً لأهم الملامح التي
وضعت في فترة السنين والسينيات ، على مستويات الواقع
المختلفة ، كما تناول بعض القضايا الخاصة بالكتابة القصصية والروائية في
تلك الحقبة ، مشيراً إلى نزعة ١٩٦٧ وأثرها على الكتابة القصصية
والروائية ، وإلى القول - الذي شاع إلى حد ما - « موت » القصة أو
« أزمتها » . ثم ركز الباحث على العلاقة بين الكتابة في هذه الحقبة
والموروث القصص والروائي في مصر ، السابق عليها ، منذ بدايات هذا
القرن ، مركزاً على استعادة الكاتب الذين ظهروا في السنينيات
والسينيات من التحفلات القصصية والروائية السابقة عليهم ، وإيضاحاً
من القضايا التي أثبتت لدى الرواد ، وخصوصاً قضية العلاقة بين الكاتب
المعاصر والموروث العربي القصص (القصة ، الكتابات التاريخية ..
إلخ) ، والموروث الشعبي ، وأرباط هذه القضية بقضية البحث عن
طابع على في الكتابة القصصية والروائية المصرية ، وهي القضايا التي
تثيرها - أكثر من غيرها - أعمال يحيى الطاهر عبد الله .

كذلك أشار الباحث إلى استعادة كتب السنينيات والسينيات من
موروث الكتابات الزينية السابقة عليهم ، وإلى استعادة يحيى الطاهر
من هذه الكتابات . كما توقف عند علاقة تجربة يحيى الطاهر بتجربة كل

سعى هذا البحث إلى تناول أعمال القاص والروائي يحيى الطاهر عبد
الله (١٩٢٨ - ١٩٨١) ، الذي عاش ومات في مصر ، وكتب عدداً من
الأعمال القصصية والروائية ، التي لها أهميتها في سياق الكتابة القصصية
والروائية في مصر والوطن العربي ، في الثلث الثالث من هذا القرن ،
والتي تستحق - بجانب ما نالته من دراسات نقدية وتعليقات صحفية ،
عده - أن تدرس درسا أكاديمياً يحلّلها في ارتباطها جيماً .

وقد حاول هذا البحث أن يكشف عدداً من الملامح والعناصر الفنية في
عالم هذه الأعمال ، على مستوى التنوع الذي يجعلها تنتمي إلى بنيات
متعددة ، وعلى مستوى الوحدة التي تنظمها كلها ، كما حاول أن يكشف
ارتباط هذه الأعمال بنوع من « التجريب » المتصل ، ويوضحها على فكرة
أساسية تمثل في المروحة بين الاستعادة من تقنيات الإبداع القصص
والروائي الحديث ، وقفل جماليات الإبداع الجباي الموروث . وقد حاول
البحث - قبل هذا كله - ربط أعمال يحيى الطاهر عبد الله بالموروث
القصص والروائي في مصر ، السابق عليها ، وحاول - بعد هذا كله -
أن يكشف التصور الثالث ، الفارق والكائن في هذه الأعمال ، على
تطورها ، وعلى امتدادها الزمني .

وقد انقسم البحث إلى تمهيد ، وخاتمة ، وإثباتية فصول .

في التمهيد - أشار الباحث إلى فكرة التطورات المختلفة ، في أعمال
يحيى الطاهر ، التي ترتبط بكون مشروع الكاتب ، أو القطاع الأكبر منه ،
لا يتفصل عن نوع من « التجريب » المتصل ، والبحث الدائب عن
طرائق للتعبير جديدة ، واستكشاف - أو إعادة استكشاف - مناطق
جديدة للكتابة ، وكيف أن هذه التطورات المختلفة (التي تستحق بها
يشبه حركة التيار المائي في النهر ، حيث تتجاوز في هذا التيار الحركة
الطولية المتجهة للأمام مع التيار إلى اللب ، مع الحركة الجانبية من
الضيق للوسط ، فيما يعرف في علم الفيزياء بقانون الحركة الدوامية
للغازات والسوائل) - ترتبط بالمعنى الأساسي الذي تدور حوله هذه

والعالم بوصفه نتاجاً لتأمل الذات والعالم الخارجي ، وانهاء الراوي لمطور واحد ، شعري ، واللقطة الذاتية ، الشعرية ، في هذه القصص .

وفي الفصل الخامس : « بنية المروسة بين القصة والحكاية الشعرية » « رحلة الصعود والهبوط » تناول الباحث - أولاً - مجموعة الكتاب « حكايات للأبد » ، وتناول - ثانياً - قصته الطويلة « حكاية على لسان كلب » .

في « حكايات للأبد » ، رصد الباحث علاقة قصصها بـ « ألف ليلة وليلة » ، التي تتجاوز « المحاكاة إلى « التمثيل » ، ورصد الوشائج بين رابيا والرواية الشعرية ، حيث استمدت الوظيفية القولية ، الشاعرية للحكي ، وحيث احتضنت الاستدراكات والجماليات الموقوفة لمعد صلة بين القائل والسامع إلخ . ثم حلل الباحث الزمن في هذه المجموعة ، والعلاقة بينه وبين الزمن في الحكايات الشعرية ، وتناول الشخصيات في قصص المجموعة ، التي تصاغ (في برعها الترندي على واقعها ، وفي حلمها بتجاوزها ، وانتهائها بالأسطورة الأثير) من خلال تأكيد ما يشبه « المنزى الأخلاقي » للحضي به في الحكايات الشعرية . كما حلل الباحث كيفية ترو عناصر الأحداث ، وقضايا الأحداث ، ولعدد المستويات الفنية ، بما يقرب من البحث عن « صوت جمعي » ، حيث تتجاوز وتتفاعل في قصص المجموعة مستويات عدة ، تتمثل « علامات » لغوية وقصة وحداث ، وكيف تتشارك كل هذه العناصر في صياغة البنية الخاصة لقصص هذه المجموعة ، القائمة على مروسة في استخدام تقنيات القص الحديث ، ونقل جماليات الحكايات الشعرية .

وتناول الباحث - ثانياً - قصة الكتاب « حكاية على لسان كلب » ، مقدماً قارئاً له ، ثم عللاً تركيزها حسب مثال « بروب » ، الوظائف ، وتطويرات جراسم له ، ومتناولاً عناصر بنيتها كلها ، القائمة على المروسة نفسها .

وفي الفصل السادس : « البنية الاحشائية » « البنية المؤقتة والجسيم الدائم » تناول الباحث - أولاً - عمل الكتاب « الحقائق اللدنية صالحة لإثبات البنية » - وتناول - ثانياً - روايته « تصاوير من القرب والماء والشمس » ، بعد مقدمة حدد فيها ملامح العالم الاحشائي ، الكرنفال ، كما حله ميخائيل باختين ، في أساس ألا هذا للدخل أنسب للمدخل إلى حلين الصامتين في أعمال يحيى الطاهر عبد الله .

والمدخل الكرنفالي ، الاحشائي ، الذي استخلصه باختين من التراث الروائي الغربي ، مستمداً جلوه من الاضطرابات الشعرية الفنية التي انشئت وتحولت إلى تقاليد فنية ، ليس مدخلاً ديدلغياً على حلين الصامتين من أعمال يحيى الطاهر . فالاضطراب الأساسي الذي توفق عنه باختين (احتفال عيد الحضي) له مواز حرفي في احتفال (عيد النوروز أو النيروز) القديم في مصر ، واحتفال (سلطان الطليعة) الذي مازال يقام في المغرب . والتفتيت الأدبي الذي توصل إليها باختين (وأشار إلى وجوبها في بعض الأعمال لإبراهيم وسيفاكس ، وروكاشير ، وجوجول ، وإدجار آلان بو - وتوقف عند ملامحها ، بشكل أساسي ، عند دستيفسكي) فيها بؤى الباحث - لدى كثير من كتاب أمريكا اللاتينية المعاصرين بوجه خاص .

ولقد رصد الباحث ، في حلين الصامتين ، البنية الاحشائية القائمة على إهدار القوانين والمراصفات ، واندماج الشخصيات في وحدة وهمية ولكن ودية ، وللكائن الاضطراب والازمان الاضطراب كما تماثلت لكل الأماكن وكل الأزمنة ، وأيضاً فإنه إسقاط لكل الأماكن وكل الأزمنة ، وصياغة الشخصيات كما هي شخصيات احتشائية قائمة على مبدأ تكافؤ الاستعداد ، وطقس المصارعة والتعزية في الجوار ، والفضلك بما هو موقف احتشائي ، وتداخل الأزمنة ، وروية الزمن الخارجي على أنه « من الجسيم » أو « آخر الزمان » (فترة السيميوتات في مصر) ، وبنية الفنون المفتوحة على بنات

من عمود طاهر لاشين ويحيى حلي . وإخيراً تناول الباحث ارتباط الكليات القصصية والروائية ، في السيميوتات والسيميوتات ، بتجريب متعدد التداخلات ، وأشار إلى الحسوس والظواهر الفنية الأساسية في هذه الكليات ، والتأثيرات التي تنظمها ، وموقع يحيى الطاهر بين هذه التأثيرات .

وفي الفصل الثامن : « بنية التفاضل والتضاد » « تنقية الثرية والمدينة » - تناول الباحث مجموعة يحيى الطاهر « ثلاث شجرات كبيرة تتمريرتقلاً » ، كاشفاً الأفلاك التي تدور فيها قصصها ، وتركيز عالم هذه القصص على تمهيد التضاد بين شخصيات حورية والعالم الخارجي ، ثم تحقق هذا التضاد على مستويات البنية المختلفة . فالملاقات للزمنة بين « الليل » و « النهار » ، التي تشكل جزءاً أساسياً في تنولات هذه القصص ، تتحقق من خلال النمط البني الذي تنصده ، وكيفية رصد الحدث ، والتفاعل على مستوى الزمان والمكان ، وفي المستويات اللغوية بوجه عام . وهذا التضاد ، من ناحية أخرى ، يرتبط ، فيما يرتبط ، بتجسيد ثنائية قائمة بوضوح في قصص هذه المجموعة الأولى للكتاب ، بين طلي القرية والمدينة ، وهي ثنائية يتم التعبير عنها - داخل القصص - على مستويات متنوعة .

وفي الفصل الثالث « بنية التضاد والتراكب » - « اكتشاف الجهازة للثنية » تناول الباحث - أولاً - مجموعة الكتاب « الدف والصندوق » ، « عللاً فيها « الراوي » بما هو لسان حال أحواف الجهازة القصصية ، وبما هو تجرير للزمان والمكان للقصين ، وعللاً « الزمن » بوصفه عنصراً مهيماً ولفاعاً في قصص المجموعة ، قائماً على نوع من « التناثر » والأطوار والاستعادة المتكررة ، التي تحمل لثاني صيغة ثابتة ومحددة ، والتحديد الجوهري لوجدات الزمن بما يتلخ في « التفتيت » إلى وحدات صغرية . وأيضاً حلل الباحث « المكان » في قصص هذه المجموعة ، على مستوى فاعليته بما هو عنصر في متداخل مع العناصر الأخرى . كذلك تناول الشخصيات القصصية التي يرصدنا الكاتب ينحني شرب من رصد شخصيات الرسوم الصورية الفنية ، وحلل توتر هذه الشخصيات مع الأعراف والموروثات ، وخلص إلى تحديد عالم هذه المجموعة كما ظهرت عبر عناصرها الفنية النوعية ، مرتبطة ببنية قائمة على التضاد والتراكب .

وتناول الباحث - ثانياً - رواية « الطوق والأسورة » ، فإشار إلى الأواصر بينها وبين « الدف والصندوق » ، ثم حلل عليها القام على جدل « الترتيب » والاستقلال النسبي لبعض الأجزاء ، كما تناول « الراوي » فيها ، بما هو امتداد للراوي في « الدف والصندوق » ، واللقطة كما هي مركب حسي من أصوات متعاضدة ومتعقدة تعبيراً عن تعدد مراكز الرعي ، والتداخل الزماني والمكاني في « المكان الترندي » القائم على تعدد وتراكب واضحين ، ثم وثقافة عند تمهيد هذا التضاد والتراكب على المستويات الفنية الأخرى .

وفي الفصل الرابع « البنية التصويرية الذاتية » « تشيد الضياع في اللدنية » تناول الباحث القسم الأول من مجموعة « أنا وهي وزهور العالم » ، مشيراً إلى التداخلات أربعة فيها :

- ١ - المروسة بين تقنيات القصة القصيرة والقصيدة الذاتية .
- ٢ - رصد التفاضلات الصغيرة ينحني تسجيل مواز حركة الشخصيات الداعلية .
- ٣ - التداخل التصويري .
- ٤ - المروسة بين الرصد الداخلي والرصد الخارجي .

وحلل الباحث هذه القصص ، في هذه التداخلات ، مركزاً على أبعاد البنية الاحشائية ، التصويرية الذاتية فيها ، وسترافاً عند انتماء تشيدية ، وغياب الحدث الخارجي ، وإحباطاً للزمنولوجيا الداخلية غير المصارعة ،

وأسطورة الكاتب، في عالم يحيى الطاهر، كما كشف الباحث تفصيلاً، تستحق من خلال تصور كامل، ثابت، فيه تصبح صورة «الغاية» تعبراً عن العالم الإنساني للعالم بكل تعقيداته. فيوجد في أعمال الكاتب - كل ما يرتبط بالعالم الإنساني من تفارقات طليقة، و«مكتلات» انجرامية، ومن أوجه متعددة للصراع أو لامتلاء الصراع، ومن تعقيدات تشمل ملاحم المدنية والفنون والابتكارات والمكتشفات التي وصل إليها الإنسان منذ بداية حياته الانجرامية على الأرض وحتى الآن، في المحضر القصصي والروائي، فيجسد ذلك كله من خلال مفردات غاية أولية، ذات طابع غير زمني وغير مكاني. وفي هذا الإطار تنظلي تتردد في نصوص الكاتب جميعاً تركيب بعضها، ورومي بعضها، واختراعات بعضها - وكلها مرتبطة بنظام «الغاية» - وكأنها تمثل «ألدولوجيا» ثابتة في أعمال الكاتب بما هي نص متصل.

وقد رصد الباحث تحقّق هذا التصور لأسطورة الكاتب من خلال مجموعة من نصوص الكاتب، القائمة على احتياذ عالم الغاية ومفرداتها: الحيوان، الطيور، النباتات، الحشرات، واعتداد ذلك كله إلى تصور «الأرض / الأم»، وإلى مفردات الطبيعة للصحة بعالم الغاية: الشمس، الأمل، القدوة، بصورها المتعددة في عالم الكاتب، والفتنة والطمع والظلمة بما هي متوالية تقود إلى عالم «السجن» - والريح بما هي مفردة متعددة الأوجه... إلخ.

وأخيراً أشار الباحث إلى بعض «التيّات» والصور القصصية الثابتة، والمتكررة، في أعمال يحيى الطاهر عبد الله، التي تظل، بجانب صورة «الغاية»، مركزاً أساسياً من مركزات العالم التي خلّدها الكاتب.

وفي خاتمة البحث، أشار الباحث إلى أهم النتائج التي توصل إليها تحليله لأعمال يحيى الطاهر، وأصداً للتألف العامة للتيّات التي تنتظم أعمال الكاتب، وللأصناف المرتبطة بالرحلة التي قطعها هذه الأعمال في مراحلها بين احتياذ التقنيات الفنية الفردية، وقبيل الممارسات الجماعية الموروثة، ثم مشيراً إلى بعض الموضوعات التي لم يستطع استكمالها، والتي تستحق أن يستكملها باحثون آخرون.

أكبر، والإحباط الوهمي للمواضعت، والخروج المتكرر من «الجنة» إلى «الجحيم»، ومن «الجحيم» إلى «الجنة»، والتناقضات الاحتضالية حول المعايير الأخلاقية... إلى آخر العناصر التي ترتبط بالتيّنة الاحتضالية في عالم هذين الصليين.

وفي الفصل السابع: «بنيّة التصعيد والاعتزال» (المقدمة إلى الرسم) تناول الباحث مجموعة الكاتب الأخيرة «الرقصة للحياة»، مشيراً - أولاً - إلى قصصها التي تنسج إلى البنيات السليقة، وعلا - ثانياً - قصصها التي ترتبط بجنس استنزالي، غير مبدئي، أحسن، يحسب الانسحاب من عالم الحضارة انسحاباً كاملاً، يبدو وصولاً بجنس «التزويج البدائي» - الذي بدأ في بعض أعمال الكاتب السابقة - إلى نقطة الأخيرة.

وقد حلل الباحث، في هذه القصص، غياب تحديدات الشخصيات، والحدث، والزمان، والمكان، والرحلات التكرورية إلى ما قبل الحضارة، والمقدمة إلى مفردات عالم أولي، وشعائر غريزية أولي، واعتداد «السلالات اللغوية» والرحلات الإشارية الإنجابية بدلاً من تحديد العالم، والإحباط بالستويات التكنولوجية الداعية، الأخلاقية التي ينسج فيها الصراع، وتتعدد، ولترتبط كل ذلك بجعل بين «الحضارة» و«الطبيعة»، يتجنى إلى ما يشبه محاولة العودة، لا إلى «متن» و«وحدة متناهية أولي»، بل إلى ما يشبه محاولة العودة إلى الرسم الأول، لتطليق الشامل، والملمر الشامل.

وفي الفصل الثامن: «عالم يحيى الطاهر - مركزات وثوابت»، تناول الباحث - أولاً - «أسطورة الكاتب» كما تحققت في أعمال الكاتب، وتناول - ثانياً - بعض «التيّات» والصور القصصية المتكررة في هذه الأعمال.

و«أسطورة الكاتب»، اصطلاحاً بالمعنى الذي حدده الدكتور شكرى عباد، ترمي إلى مركز ثابت، أساسي، في أعمال يحيى الطاهر، على تنوع هذه الأعمال، وعلى امتدادها الزمني، وتسهم في صنع وحدة هذه الأعمال جميعاً.



رسائل جامعية

رسالة ماجستير بعنوان :

مجلة الثقافة (١٩٣٩-١٩٥٢)

دراسة تاريخية وفنية

عرض : عزة بدر

■ تعد المجالات الأدبية سجلاً للتلاحم الفكري في بيئته المعنوية وظروفه الدافعة ، ومن ثم فإن دراسة الأدب العربي المعاصر في مثل هذه المصادر من شأنها أن تضع أبنينا على نشأة المذاهب الأدبية وتطورها في تتابع زمني محكم ، من أسبوع إلى أسبوع ، أو من شهر إلى شهر ، أو طبقاً لدورة المجلة . ولا شك أن الدراسات العلمية في مجال الصحافة الأدبية قد أفسحت المجال للدراسة ما يمكن أن يؤديه التاريخ للمجلات الأدبية في العمل على متابعة مظاهر تطوير الأدب واستحداث فنون أدبية جديدة ؛ فلم تقتصر تلك الصحافة على نشر الإنتاج الأدبي فحسب ، بل أفردت صفحاتها للبحث في تاريخ الأدب نفسه ، وفي الأجناس والمذاهب الأدبية ، فضلاً على القضايا النقدية . كذلك كانت المجالات الأدبية الجسر الذي عبرت عليه الثقافة الأجنبية إلينا ، وعلى صفحاتها دارت المناقشات حول كيفية الإفادة مما حققه الغرب من جهة ، وإحياء التراث من جهة أخرى ، على نحو أبقى الحيلة الفكرية والأدبية المعاصرة .

ومجلة « الثقافة » : ١٩٣٩ - ١٩٥٢ ، التي أصدرتها لجنة التأليف والترجمة والنشر ، والتي امتدت حياتها لأربعة عشر عاماً ، من أهم المجالات الأدبية التي صدرت في هذه الحقبة ، وقام صيتها ؛ إذ إنها أشتت عن كنوز الأدب والعلم في الشرق ، والأدب الوالد من الغرب ، وكانت تقوم بدور ضخم في إرساء دعائم نوع من الوحدة الثقافية بين الأقطار العربية ، كما كانت منبراً صدرت عنه أصوات عدد كبير من المفكرين والأدباء العرب .

الحقبة من ١٩٣٩ - ١٩٥٢ ، نظراً لغنى هذه الحقبة التي تركت بصماتها على البنيان الاقتصادي والاجتماعي وعلى الفكر السياسي المصري ؛ فقد ظهرت قضايا كثيرة ، أثارت نقاشاً حاداً في مجال الصحافة والسياسة والتاريخ . ونقول الباحثة إن فهم هذه الحقبة موضوع الدراسة من هذه النواحي كان مهماً لوضع مجلة « الثقافة » في مكانها من تلك الظروف التاريخية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية والصحفية لمرحلة دورها في هذا الواقع تأثراً وتأثيراً . ومن ثم استخدمت الباحثة في هذه الدراسة المنهج التاريخي بصفة

وهذه مجلة الثقافة من ١٩٣٩ - ١٩٥٢ ، موضوع العرض في هذا المجلد هو الرسالة التي تقدمت بها الباحثة عزة بدر للحصول على درجة الماجستير في الإعلام من قسم الصحافة - جامعة القاهرة ، وقد أشرف على الرسالة د. محمد سيد محمد ، ود. سلمي عزيز ، ود. نجوى كامل . وتتكون الرسالة من خمسة أبواب ، تضمنت خمسة عشر فصلاً .

ويعد الفصلان الأول والثالث منها تعهداً للدراسة ؛ إذ تناول فيها الباحثة الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية في

أو ما يمكن أن نسميه نشر الوعي بالإصلاح عن طريق ترقية المجتمع وتثقيفه .

وقد تجرّبت « الثقافة » بطابع مميز ، وصفه الدكتور فؤاد زكريا بقوله :

إن شخصية أحد أمين كانت تطبعها كلها بطابعه الخاص ، وإن هذه اللجنة وغيرها من مجلات مثل « الرسالة » لأحمد حسن الزيات ، و « الكتب المصري » له حسين ، لم تكن تفلّ تيارات كاملة بقدر ما كانت تظل أشخاصاً .

ولكن الباشة تؤكد من خلال دراستها أن مجلة « الثقافة » لم تكن لتحمل الطابع الشخصي لأحد أمين ، وإنما عبرت عن جماعة كونها عدد من المثكرين هم مؤسس لجنة التأليف والترجمة والنشر ، فكانت بذلك تصدر عن مؤسسة لا عن فرد . وقد تعدى دورها مجرد إصدار مجلة معربة عن اتجاهات هؤلاء الأعلام والمفكرين إلى مجال النشر والترجمة ، بحيث اتسمت إسهاماتهم في اللجنة بالطابع العلمي ، والميل إلى التفاصيل والتشليل . ومن أهم أعضاء اللجنة : أحمد أمين ، وأحمد لطفي السيد ، وطه حسين ، وعبد الرزاق السنهوري ، وأحمد حسن الزيات ، وإسحاق الحبيلى ، وعبد فريد أبو حديد ، وعبد عوض محمد ، وأحمد زكى ، وتكريتير فريدم .

أما الباب الثالث فهو من أهم أبواب الدراسة ، إذ تعرضت فيه الباشة لإسهامات مجلة « الثقافة » في الآداب والفن والثقافة والفنون . وقد قسمته إلى أربعة فصول تناولت في الفصل الأول منها ما قدمته اللجنة في مجال النقد الأدبي والأدب والفنون والفن المسرحي والإذاعي والسينمائي ، وفي مجال نقد الفنون التشكيلية ، ونقدت في الفصل الثاني من الآداب النسائية ، أو الصفحة التي خصصتها للمجلة للنسائيات ، وخصصت الفصل الثالث للكلام من أدب السير والتراجم وعرض الكتب ، وتناولت في الفصل العاشر إسهامات اللجنة في مجال الفضة والشعر .

لقد استهدفت اللجنة القيام بدور واضح ومؤثر في التيار الثقافي والأدبي في مصر ، وأباحت الفرصة أمام الكتاب ليس في مصر وحدها ولكن في أجزاء كثيرة من الوطن العربي ، فكانت تنشرها عربيون وسوريون ومغاربة ، أسهموا جميعاً في تحرير اللجنة ورفع شأنها . ففي مجال النقد الأدبي والفني نشرت مجلة « الثقافة » كما كثيراً من الإنتاج القصصي المعاصر ، كما نشرت كثيراً من القصص المترجمة عن الآداب الإنجليزية والفرنسية والإيطالية والروسية وغيرها ، فهدفت بذلك لمرحلة جديدة في تاريخ القصة المصرية .

فقد واكب الاتجاه إلى الترجمة والتعريب الاتجاه إلى تأليف القصص ، فقدمت « الثقافة » قصصاً لكتاب مصريين تحت عنوان « قصص مصرية » . ومن هؤلاء الكتاب : محمد فريد أبو حديد ، وعمل أحمد باكثير ، وعمود تيمور ، ونجيب محفوظ ، وسبحي حقي ،

أساسية ، فحرمت على جمع الأصول والمصادر والمراجع ، وتعرف الحقائق التاريخية وتنظيمها وعرضها عرضاً ملامحاً ، استناداً إلى أعداد مجلة « الثقافة » بوصفها وثيقة صحفية أساسية .

وقد قسمت الباشة تلك الحقبة التاريخية إلى مرحلتين :

١ — مرحلة الحرب العالمية الثانية من ١٩٣٩ إلى ١٩٤٥ .

٢ — مرحلة محاولات التحرر الوطني ، من ١٩٤٦ إلى ١٩٥٢ .

وقد حثت الباشة برصد الظروف الثقافية في تلك الحقبة التاريخية وأهم القضايا الفكرية المطروحة فيها ، مثل قضية الصراع بين الشرق والغرب ، والدعوة إلى تحرير الأدب ، والدعوة إلى الترجمة من الغرب . وقد خصصت الفصل الثاني من دراستها لهذه القضايا التي تجلت فيها تيارات فكرية مختلفة ، وتصارعت فيها الرؤى حول تيارات الأصالة والمعاصرة ، فقد كانت تلك الحقبة مرحلة التضخيم للنزعة ، والتخلص من الإحلال . أما الفصل الثالث فقد تناولت فيه الباشة أوضاع الصحافة بعملة في الحقبة موضوع الدراسة ، التي شهدت قيام الحرب العالمية الثانية في سبتمبر ١٩٣٩ ، التي كانت السبب في إعلان الأحكام العرفية وفرض الرقابة على البريد وعلى الصحف ، وتعيين رقيب للطبوعات . ولم يقتصر الأمر عند ذلك على تطبيق العقوبات على ما ينشر في الصحف ، حتى وإن كان قريباً — في أثناء قيام الأحكام العرفية — قد اجتاز نشره . وقد أدت الطريقة التي رويبت بها الصحف وعزلت بها حرية النقد ، إلى أن الصحف كانت أن تكون نشرة واحدة ، وهابت حرية الرأي . وفي تلك الظروف للضرورة للإنذار في فبراير من عام ١٩٤٢ ، نتيجة لنشرها ما أمرت إدارة الرقابة بحلها . وقد عانت اللجنة أيضاً من أزمة الورق التي أحسنتها ظروف الحرب ، فأثر ذلك على حجم المقالات ، حيث خفض عدد الصفحات في المجلة . ومن أجل هذا كله كان هذا الفصل الخاص بالوقوف على ظروف الصحافة بعملة في تلك الحقبة مهماً ، وذلك لمعرفة الظروف الخاصة التي صاحبت ظهور مجلة « الثقافة » ، والتي كان لها أثر في حياتها .

وفي الباب الثالث من الرسالة عرضت الباشة لسيرة اللجنة منذ صدورها حتى احتجائها ، فقسمته إلى ثلاثة فصول ، تناولت في الفصل الأول منها نشأة اللجنة ودور اللجنة في إصدارها ، ونقدت في الفصل الثاني من الطابع العلمي للميز ما وعن تطورها ، ثم تناولت في الفصل السادس أزماتها واحتجائها .

وقد صدرت مجلة « الثقافة » عن لجنة التأليف والترجمة والنشر ، التي أصدورت من قبل مجلة الرسالة (١٩٣٣) . وتعدت جهود تكوين اللجنة إلى عام ١٩١٣ ، وكان معظم أعضائها من المعلمين والشرافين على شئون التعليم في مصر ، بل قضت ما يجرب من تسعين معلماً مفكراً رأوا أن الأساس الثقافي العام هو أهم مظهر للوحدة في الأمة ، وأن هذا الأساس لا يمكن إلا أن يكون إنسانياً . ومن هنا فقد وضعت الباشة اتجاهات أعضاء اللجنة بأنها كانت اتجاهات وطنية لا شك فيها ، تنسم بالثقافة العلم والثقافة لأسسيتين للإصلاح والجهاد ، وكان هدفها صنع الإحساس الخاصة بالقدرة ،

وصلاح الدين نفعي، ويوسف جوير.

وتعد من أهم ما نشرته «الثقافة» عوالات عماد فريد أبو حديد ليحت أنفلس جديدة في فن القصة، بإحياء القصص التراثي، ويمت الروح في القصة التاريخية. وقد نشرت قصصه تلك سلسلة على صفحات مجلة «الثقافة»، ومنها «وليك العليل»، و «زوايا»، و «ملكرات جحا».

ولى مجال النقد الأدبي اهتمت المجلة بمعالجة بعض النظريات النقدية التي اشتهرت عليها التراث النقدي العربي، كما تناولت «الثقافة» قضية للذئاب الفنية في تصنيف الأدب، وقضية الشعر الحر والشعر المثنو، وفن القصة وشروط كتابتها، وغيرها من قضايا أدبية.

لذلك اهتمت المجلة بمتابعة الإنتاج الفكري والثقافي والأدبي، وما يصدر من كتب وروايات ودواوين شعرية، فتناولتها بالنقد في مقالات متفرقة، حيناً ولى أبواب ثابتة حيناً.

وقد تباينت على صفحات مجلة «الثقافة» أقلام نقاد كبار عرفتهم الساحة الأدبية حينذاك، ومنزلاً بأثرهم حياتنا الأدبية المعاصرة، مثل شوقي ضيف، ويوسف خليف، وعز الدين إسحاق، وكامل نشأت، وبت الشاطيء، ونصائح فؤاد.

كما شارك من المبلغان العربية: شكوى فيصل، وصالح الدين المنجد، ووداد سكاكيني (من سورية)، وغالب طعمة فرمان (من العراق).

وقد اهتمت المجلة بتبصير النظريات النقدية وإحياء التراث النقدي العربي. ومن أبرز جهود كتاب المجلة في ذلك ما كتبه شوقي ضيف تحت عنوان «النقد العربي تراث مجهول»، وكذلك ما كتبه تحت عنوان «على هامش النقد العربي». ويرى شوقي ضيف في هذه المقالات أن تراث الأدب العربي النقدي تراث مجهول، لم يأخذ ما يستحق من الدراسة. ويؤكد «أن النقد العربي ليس عمود الثقافة» فإن في دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني ما يفتح للنقاد الحديث وضع نظرية التعبير التي وضعها نهانياً.

كذلك حاول شوقي ضيف في مقالاته «بالثقافة» أن يقدم محاولات لفهم بعض الكتب التراثية وشرحها، مثل كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، وأن يوضح منهجه في فهم الشعراء وإدراكهم. وقد كان شوقي ضيف في هذا يصدر من منهج المجلة في اكتشاف كنوز التراث الأدبي، وعملية البحث من الأصالة، وإيجاد حلقة الوصل بين النقد العربي للمعاصر والنقد العربي القديم.

أما بالنسبة للإنتاج الشعري للنشر في مجلة «الثقافة» فنقول بالبحر إنه بالرغم من أن سنوات الحرب العالمية الثانية، والتجولات الفكرية الكبرى التي كانت امتداداً قاسياً للرومانسية العربية، مدونة الأسعاب والمزج إلى الوجدان الفردي باستنادات قليلة، ويرغم ارتفاع دعوى الشعر الجديد التي تزعمتها

في العراق تازك لللاذكية، التي بدأت حركتها عام ١٩٤٧، وتلاها بدر شاكر السياب، وعبد الوهاب البياتي، وقرن عبد الرحمن الشراشوق على التبع الشعري القديم، فقد استمرت الصداقة الشعرية للشعراء بمجلة «الثقافة» على هجتها الكلاسيكية، مستندة إلى العمود الشعري، ذاتية في علاقتها بأصحابها وروادهم الشعرية الشامية. غير أن المجلة حاولت أن تتدرك الأمر وتلتحق بالقصيدة الشعرية النثرية، فشرت في أواخر عهدها لصالح عبد الصبور، وعبد الرحمن المحيبي، وعبد الرحمن الشراشوق ومحمد فوزي المتبيل وغيرهم.

ومن شعراء البلاد العربية نشرت مجلة «الثقافة» لعبد الوهاب البياتي، وبلند الجبلدي، وكافيم جواد، وإبراهيم الوكيل (من العراق). ومن السودان أسهم الشعراء: محمد الفيتوري، وجعفر جلد البشير، وتوفيق البكري، ونحى الدين فارس. ومن فلسطين نشرت للشاعر معين توفيق بسيسو، كما نشرت لعبد المجيد بن جلون (من المغرب)، ولشبيب عريضة من شعراء المهجر.

ولى مجال أدب السير والتراجم تناولت مجلة «الثقافة» «سيرة كثير من الزعماء والمصلحين الوطنيين، كما ترجمت لبعض العلماء والأدباء المعاصرين. ويؤكد أحد أمين إهمية كتابة السير والتراجم بقوله:

«النس أكثر لوعاً لرجال قومها ومعرفة سر عظمتهم ومناسي حقيقته تشر بأنه الحديث عنهم حليت عنها، والكلام عن تبرؤهم إعزاز لها ويمت حلها. والأهم في نهضتها أخرج ما تكون إلى عرض النتائج وتقديم المثل».

وكان إدراك مجلة «الثقافة» وكتابها هذه الحقائق، واهتمامها بالسير والتراجم جزءاً من اهتمام المجلة بحركة الإحياء والتجديد، على أساس أن المؤرخين القدماء عرضوا التاريخ عرضاً يفتقر ووقوفهم وأسلوبهم، فكان لابد من من أجيال ومؤرخين يدركون القديم ويفهمون أسرارهم ونفائهم، ويدركون روح العصر وحاجته أهله إلى تقديم هذه الثروة في أسلوب يسوغ عرضه وتفهم لخته.

لقد رأى بعض كتاب مجلة «الثقافة» مثل محمد سعيد العريان أن هذه التراجم جزء من التطوير لابد من الاهتمام به، على أساس أن هذا اللون من الأدب الذي يمثل إلينا صورة لأهل العصر الذين نعيشهم ونعايشهم ونبايعهم ونشجعهم على اختلاف مراتبهم في الاجتماع وتأثيرهم في الحياة، هو الفن الذي يسجل للأجيال صورة كاملة من ناس هذا الجيل الذين برزت أسماؤهم لسبب أو لآخر. إنه يلتفت للنظر إلى المعاني بالترجمة للذين عاشوا العصر فتكونوا ملاحة بصورهم للشرقة والوضعية، من خلال نظرة علمية وشمولية، فيقول متصلاً:

«ماذا يعرف التاريخ عن صالة بيا، وكازينو بديعة، ومرص الكسار، وليال منيرة المهدي، وسهرات يوسف وهبي، ومرقص أخوات رشدي، وما أثر أربلثك في تلوين حيلة القاهرة وتكوين شب الجبل ١٩٤٢».

وقد أسهمت هذه الممارك الأدبية في إثراء الحياة الثقافية المصرية ، وفي تنشيط الحوار بين الجولات الأدبية في ذلك الوقت ، فخلقت لهذه الجولات قرة ومتابعين .

أما بالنسبة للقضايا الاجتماعية التي اهتمت بها مجلة « الثقافة » فكانت قضايا الإصلاح الاجتماعي في مصر ، وما أفرطت بها من رعية أحوال العمال والفلاحين ، فطالبت المجلة بحقوق المواطنين الأساسية :

الياء التنظيمية ، والرعاية الصحية ، كما طالبت بتحقيق العدل الاجتماعي ، وتحقيق مبدأ تكافؤ الفرص ، ونقلت مشكلات الأسرة المصرية ، فكانت برعاية المغفلة وتنظيم الأسرة ، كما أكدت دور المرأة في المجتمع ، فاهتمت بقضايا تعليمها وعملها .

كذلك صرفت المجلة عنايتها إلى مشكلات التسليم وطرق إصلاحه في مصر ، حل أسس أنه جزء مهم من عملية الإصلاح الاجتماعي . كذلك منيت المجلة بالقضية الاقتصادية ومفدرات الاقتصاد في مصر ، الذي كان قد وصل إلى حالة سيئة وتنازل بسبب تأثيره بالمرء المالية الثانية ، وبسبب سيطرة الاحتلال على أهم موارد الاقتصاد المصري ، فناقشت المجلة مشكلة البطالة ، ودعت إلى حيلة الصناعات الوطنية . وكانت تصدر في مجالها للقضايا الاقتصادية في ذلك الحين من سياسة ترى لها أن الأمور الاقتصادية من أنص شؤون الأمم ، وأن مسائل الدخل والأجور ومستوى المعيشة من أنص ظواهر الحياة الاجتماعية والسياسية التي تحل فيها الجماهير للكان الأول . وتقول الباحة إن مجلة « الثقافة » رأت أن من واجبيها ومن واجب رجال الاقتصاد تبسيط عرض المسائل الاقتصادية حتى تكون في مستوى الأهل العلم .

وقد عرضت الباحة لأهم القضايا السياسية التي طرحها مجلة « الثقافة » ، وأنها ما يتعلق بالقضية الوطنية ، والمطالبة بالاستقلال . وترى الباحة أن موقف المجلة الوطني قد اتضح واضحاً شكلاً حاداً بعد الحرب ، وبعد إضيق المفاوضات مع إنجلترا ، وبعد عرض القضية الوطنية عرضاً جديلاً على مجلس الأمن ، فندحت بإنجلترا ، وطالبت بإلغاء المعاهدة معها ، ونشرت من المقالات ما يحل الفئري فوراً إلى مسألة الاحتلال ، فأثارت الشعور الوطني ، ونهبت الأذان إلى مقاومة المستعمر .

وتؤكد الباحة من خلال رسائلها أن المجلة بعد أن تحققت الأماني الوطنية وقطعت الثيرة في ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ، كانت في طليع المباركين بالثورة والمستشرين بها . وقد استمرت تزدى دورها في دعم ما تراه صحيحاً ، وقد ما تراه باطلاً ، فكانت بحل الأحزاب ، وتطهير الحياة السياسية المصرية من أكتاب الاحتلال ، وأتباع الأوساط والستورين ، وأتباع تلك السيف ، كما طالبت بتجديد الملكية ، وفض الشرايط الصاعقة على الدخول لتقبل الفرق بين الدخول المالية ، ولابد الدخول للدخول ، التي كانت قد بلغت حينذاك درجة خيفة ، حل أسس أن مثل الأهل للأمة أن يشعر

وبهذه النظرة الواسعة كتبت الترجمات في مجلة « الثقافة » ، فقامت المجلة بإسحاح ذكرى بعض الشخصيات القومية البارزة في مجالات الفكر والأدب والفن ، فكان ذلك معلومة منها ليحت هذه السير وعرضها عرضاً جديلاً يستهوي القارئ ويلهمه إلى التمسى بهم ، فشرت ترجمات حياة بعض علماء العرب مثل : جابر بن حيان ، وأبن الهيثم ، وأبن النفيس ، وأبن حيان التوحيد ، كما ترجم حياة بعض الزعماء الوطنيين ، مثل سيرة مصطفى كامل وسعد زغلول . وتقول الباحة إن المجلة قد حرصت على استفاد عناصر الترجمة من حيث تضيحية المترجم له ، والاستفادة بالقول معاصره وأرائهم فيه ، وإيراد ملاحص العصر الذي عاشت فيه الشخصية وتأثيرها بها .

أما الباب الرابع فقد تناولت الباحة في الفصل الأول من القضايا الثقافية والفكرية في مجلة « الثقافة » ، وأما القضايا الاجتماعية والاقتصادية التي عرضت لها المجلة فقد تناولتها الباحة في الفصل الثالث ، وأما القضايا السياسية التي طرحها المجلة ، سواء منها الوطنية العربية والمالية ، فقد تحدثت عنها الباحة في الفصل الثالث .

ومن أهم القضايا الثقافية والفكرية التي برزت في المجلة ، تلك القضايا التي اشتملت عليها الممارك الأدبية التي حولت فيها مجلة « الرسالة » . ومن أبرزها معركة أحمد أمين مع زكي مبارك حول قضية تأثير الأدب الجاهل على الأدب العربي ، فقد كتب أحمد أمين تحت عنوان « جنابة الأدب الجاهل على الأدب العربي » ، ورد عليه زكي مبارك على صفحات مجلة « الرسالة » ، بأكثر من عشرين مقالة ، معارضاً فيها ما ذهب إليه أحمد أمين . وقد كتب زكي مبارك مقالاته تحت عنوان « جنابة أحمد أمين على الأدب العربي » . وكذلك من أبرز الممارك الأدبية المعركة التي دارت بين محمد مندور وسيد قطب ، والتي أثرت على صفحات مجلتي « الثقافة » و « الرسالة » حول دعوة محمد مندور إلى « الشعر للمهموس » التي بدأت على صفحات « الثقافة » ، إذ دعا مندور إلى نبذ الحطائية وتصميرات الزاحفة الجوفاء التي ساعدت الأدب شعراً ونثراً ، ودعا إلى نوع من الأدب للمهموس ، يعني ألباً ألباً ولتسلياً ، بعيداً عن الحطائية التي تتنكب على الشعر نفسه وتبعد به عن النفس والصدق والنفوس والفلوب . وقد رد عليه سيد قطب في مجلة « الرسالة » مهاجماً لوجهة نظره ، فطالبه بغيره أن يقصر أنواع الأدب على نوع خاص بلونه الشخصي . وقد استمرت مقالات الكاتبين في معركة أدبية على صفحات المجلتين .

أما المعركة الأدبية الثالثة ، فقد كتبت بين أحمد أمين في « الثقافة » وتوفيق الحكيم على صفحات « الرسالة » ، وكان مدارها حول قضية : هل الفن للفن ، أم الفن للمجتمع ؟ . وقد التزم فيها أحمد أمين جانب النور الاجتماعي للأدب ، في حين نادى الحكيم بأن الفن للفن ، مستنلاً برأي أندرو جيد إذ قال إن الفن لا ينبغي أن يبتدئ شيئاً ولا أن ينهي شيئاً ، إنما هو شيء كالشعر يقف إلى النفوس .

الناس كلهم بأنهم سواسية ، إن جاز اختلافهم في شيء فثما يكون في القيم الذاتية لا في المسائل الاحتياطية .

وعلى المستوى العربي تقول الباحثة إن مجلة « الثقافة » دعت إلى تحقيق الوحدة العربية بشئ الطرق ، كما دعت إلى إنشاء حلف عربى ، فثامت بتحقيق الوحدة العربية عن طريق تحقيق الوحدة الاقتصادية ، وتحقيق المشروع الثقافي بتبادل المنتج الفكرى بين البلاد العربية لتقوية الوحدة الثقافية ، كما دعت المجلة إلى توحيد المنافع الدواسية في البلاد العربية . وقد تأكدت مواقف المجلة في دعم الوحدة العربية وفي مساهمتها للجامعة العربية في جميع مراحل تطورها .

كللك ساندت المجلة قضايا التحرر الوطنى في البلاد العربية ؛ وكان من أهم القضايا العربية التى تناولتها قضية فلسطين .

ولم تهم مجلة « الثقافة » بمعالجة القضايا الوطنية والعربية فحسب ، بل دعت كللك إلى السلام العالمى وحسم الانحياز ، فلهسمت بذلك في خلق الإحساس لدى المثقف المصرى بدوره الإيجابى ، وتثويره في صنع التاريخ وفي الأحداث العالمية .

أما الباب الخامس والأخير من الرسالة فقد تناولت الباحثة « الفنون التجريبية » في مجلة « الثقافة » في الفصل الأول منه ، وتناولت جوانب الإخراج الفنى في هذه المجلة في الفصل الثالث منه .

وقد ركزت الباحثة في هذا الباب على أهم الفنون التجريبية التى استخدمت في مجلة « الثقافة » ، وفى مقدمتها فن المقال بأنواعه ؛ فهو أكثر فنون التحرير ظهوراً في المجلة ، حيث شهدت صفحات للمجلة أنثام أعلام كتاب للمقالة في النثر الأدبى المعاصر ، ومنهم : أحمد أمين ، وزكى نجيب محمود ، ومحمد عبد الله عثان ، ومحمد عرض محمد ، وأحمد زكى ، وعبد العزيز البشرى وغيرهم .

كما عرفت مجلة « الثقافة » الحديث الصحفى في شكل حديث الشخصية وفى شكل الاستفتاء وهو نوع من حديث الجماهعات .

كما أكرمت المجلة مكاناً لنشر الأخبار ، التى كانت في معظمها أخباراً كندية وثقافية متاحة ، لا يبدل للمرور في سبيل الحصول عليها جهداً كبيراً ، كما غلبت عليها صفة المحلية .

أما إخراج مجلة « الثقافة » فقد كان - كما تقول الباحثة في الفصل الأخير من رسالتها - إخراجاً ثابتاً إلى حد كبير ؛ إذ لم يشغل التثوير سوى غلاف المجلة ، فثعلمت أشكال إخراجيه الفنى . وقد استطاعت المجلة ، ورغم إمكاناتها الطابعة المتواضعة ، أن تستخدم اللون ، وأن تستغل تلك الإمكانيات للخروج بمظهر لا يخل بثن المرض ، وإن كان الاهتمام بالشكل والإخراج يأتى في المرتبة الثانية بالنسبة إلى العناية بالموضوع .

وقد أختتمت الباحثة رسالتها بأهم النتائج والتوصيات ومنها :

- ١ - دراسة أسباب احتجاب المجلات الأدبية والثقافية .
- ٢ - دعم المجلات الأدبية والثقافية مالياً لكى تستمر في أداء رسالتها .
- ٣ - تعليم المجلات الأدبية بمناصر جديدة وفتح المجال أمام المبدعين الجلة .
- ٤ - تنمية الحوار بين المجلات الأدبية ، والاتفات إلى قضايا المجتمع الفكرية والثقافية الحقيقية .
- ٥ - تشجيع إجراء الدراسات العلمية في مجال الصحافة الأدبية ، وتطوير مناهج دراسة المجلات الأدبية ، وإلقاء الضوء على أنسب المناهج وأصلحها لإجراء هذه الدراسات .
- ٦ - تطوير المجلات الأدبية القائمة في الساحة ، أمثالاً بلور للمجلة الأدبية في إثراء ثقافة الأفراد وتطوير الأدب .
- ٧ - حلية الدوريات والمجلات من الأعمال ، وترميمها وتصويرها بالميكروفيلم ، وتوزيع نسخ منها على الميثات العلمية المهتمة بالدراسات الإنسانية والثقافية .
- ٨ - الاهتمام بمجال الترجمة ، وتنشيطها على أن تنشر أهم الترجمات في المجلات الأدبية المتخصصة .
- ٩ - تبادل التراث الأدبى أو للمجلات الأدبية المصرية مع المجلات العربية الأدبية والثقافية ، وعقد الندوات لمناقشة دور المجلة الأدبية ومشاكلها ، ومحاولة الاستفادة من هذه الدراسات في تطوير المجلات المعاصرة .

عزة بلر

وشائق

نصوص من النقد العربي الحديث

- الأديب العربي المقارن
العنوان الأول والنص الأول
«توثيق وتعليق»
- الطبعة الأولى من كتاب «شعر حافظ»
لإبراهيم عبد القادر المازني

نصوص من النقد الغربي الحديث

- ت. س. إليوت
- جلوى الشعر وجنوى النقد ١٩٣٣
بيير جيرو
- الأسلوبية الوصفية أو أسلوبية التعبير

الأدب العربي المقارن

العنوان الأول

والنص الأول «توثيق وتعليق»

حسام الخطيب

- تمهيد -

درجت المصادر للمعرفة حول تاريخ الأدب المقارن العربي على نسبة الريادة المصطلحية والنظرية إلى فخري أبو السعود من خلال سلسلة مقالات بهذا العنوان نشرها في الرسالة في عام ١٩٣٦. في البحث الحالي محاولة علمية لتصحيح هذا التاريخ شكلاً ومضموناً، وتثبيت تأريخ جديد مفاده أن خليل هنداوي كان أسبق من غيره إلى استخدام المصطلح، وكان الكاتب الوحيد في الثلاثينيات الذي قَدَّم في الدوريات العربية تعديداً للمدلول الذي ينطوي عليه هذا المصطلح.

من أجل التتبع في هذه الناحية، وفي تأريخ الأدب المقارن العربي بوجه عام، روجعت معظم الدوريات الأدبية العربية المهمة، ولاسيما خلال النصف الأول من القرن العشرين، مثل المصطلح؛ الرسالة؛ الثقافة (مصر)، ونتيجة الفحص تبين ما يلي:

— ليس لمصطلح (الأدب المقارن) وجود في فهرس مجلة المصطلح (١٨٧٦ — ١٩٥٢).
— كانت الرسالة هي السبيل إلى استخدام هذا المصطلح في عام ١٩٣٦، ولكنه اختفى من صفحاتها بعد هذا العام، فكانه كان طفرة لم تستمر.

— ظهر للمصطلح في الثقافة في عام ١٩٤١، ولكن على شكل عنوان فرعي، ولم يتكرر كثيراً حتى نهاية الأربعينيات.

— في نهاية الأربعينيات بدأ المصطلح يتكرر، ولكن أيضاً على قلة. ومن أبرز إطلاالاته عنوانان بقلم المقارن الفرنسي المعروف إيتيامل Etienne، ظهرا في الكاتيب المصري (رئيس التحرير له حسين) على ١٩٤٧ — ١٩٤٨، وكذا خصيصاً للمجلة.

— تظهر مجلة الآداب اللبنانية — العربية نقراً شليداً في استعمال المصطلح؛ وهي التي حملت رسالة الثقافة العربية من الرسالة المصرية.

— تنقل الدوريات العربية حتى الآن قليلة الاحتفال بالمصطلح.

— نشط المصطلح في السبعينيات من خلال مجلة المعرفة (دمشق)، وفي التثقيبات من خلال المعرفة والآداب الأجنبية (دمشق) وفصول (القاهرة).

— ظهرت بعض الأعداد الخاصة بالأدب المقارن ابتداء من السبعينيات، أبرزها أعداد المعرفة (دمشق)، عالم الفكر (الكرت)، الآداب الأجنبية (دمشق)، الموقف الأدبي (دمشق) وفصول (القاهرة).

وهذه مجرد مقدمة تعريفية ، وإطار للبحث الحالي ، لذلك لم نقرن بالتوثيق اللازم هنا ، وسوف تنشر هذه المادة العلمية الموثقة في قمر لاحقة .

العنوان الأول :

خلافاً لكل ما نشر سابقاً في هذا الموضوع ، يتبين من مراجعة الدوريات العربية ذات الاتجاه الأدبي منذ أوائل القرن العشرين حتى منتصفه^(١) أن أول استعمال محدد لمصطلح (الأدب المقارن) ظهر بقلم خليل هنداوى (حلب - سورية) على صفحات مجلة الرسالة^(٢) المصرية بتاريخ ٦ / ٨ / ١٩٣٦^(٣) من خلال العنوان الطويل التالي :

ضوء جبرير على تميز من الأدب العربي

اشتغال العرب بالأدب المقارن

أو ما يرموه الفرنسيون « littérature comparée »

في كتاب تلخيص كتاب أرسطو في الشعر

فيلسوف العرب أبي الوليد بشار^{*}

— التلخيص وتحليل —

للأستاذ خليل هنداوى

وقد تكرر العنوان نفسه في أعداد ثلاثة نالية ؛ إذ نشر بحث الهنداوى مُتَّجِهاً ، على عادة الرسالة في ذلك الحين . والمرجع أن مصطلح (الأدب المقارن) اكتسب شيئاً من المديح بفضل هذا العنوان المثير ، الذى تكرر في أربعة أعداد متلاحقة^(٤) ، ربما للمرة الأولى في تاريخ الصحافة الأدبية العربية ، وكذلك في تاريخ الكتاب العربى الذى لم يعرف هذا العنوان قبل عام ١٩٤٨ .

إن هذا السبق التاريخى إلى استعمال مصطلح (الأدب المقارن) مقروناً برديفه الفرنسى ، أو أصله على الأصح ، شديد الأهمية في تاريخ الأدب العربى الحديث . ويزيد الأمر أهمية أن الدراسات السابقة لتاريخ الأدب العربى المقارن ، متضمنة دراسات كتّاب هذه السطور ، لم تلتفت إلى هذا السبق ، وكانت تسبب الريادة لفخرى أبو السعود في سلسلة مقالاته عن الأدب المقارن في مجلة الرسالة نفسها وفى السنة نفسها .

ومن أقدم الدراسات التى ثبت هذا الحكم — بل ربما كانت أقدم إطلاقاً — دراسة محمد يوسف نجم الرائثة بعنوان « الغنائية بالأدب المقارن » ، وهى تبدأ على النحو التالى بحكم ليس فيه أى تحفظ :

« أول من عُيِّن بالأدب المقارن في الأدب العربى الحديث هو المرحوم فخرى أبو السعود ، في تلك المقالات التى نشرها على صفحات الرسالة سنة ١٩٣٥ — ١٩٣٧ ، وقارن فيها بين الأدبين الإنجليزى والعربى »^(٥) .

غير أن معظم الأحكام المتعلقة بالبدائيات الأولى للمصطلح استقت من دراسة تالية منفصلة للأستاذ عطية عامر — وهو من أوائل المتخصصين في الأدب المقارن في مصر . وفى هذه الدراسة التى قدمها المؤلف للمؤتمر التحضيرى للرابطة العربية للأدب المقارن (عناية — الجزائر ، ١٩٨٣) ونشرها في مجلة فصول^(٦) القاهرية عام ١٩٨٣ ، يلمح على عنوان جانبى لإحدى مقالات فخرى أبو السعود (في ٢١ / ٩ / ١٩٣٦) وضع قبل العنوان الرئيسى للمقالة ، وظهر فيه مصطلح « في الأدب المقارن » بقوله : « هذا العنوان الجانبى هو (في الأدب المقارن) » ، وهذه أول مرة — فى رأينا — يظهر فيها اصطلاح (الأدب المقارن) في تاريخ الدراسة الأدبية العربية في مصر^(٧) .

ولا تشير هذه الدراسة إلى تقرير محمد يوسف نجم ، الذي ذكر أننا ، وتغفل كذلك مقالات خليل المتناوي التي سبقت الإشارة إليها ، والتي ظهرت قبل ذلك بثلاثة أشهر فقط ، وحملت عنوان « الأدب المقارن » بشكل رئيسي ، كأنها لم تلتفت نظر عملية علم ، ربما لأنه كان يتبع فخرى أبو السعود فقط . والواقع أن مقالات فخرى أبو السعود تثير مشكلة - لم يمر الانكشاف إليها قبل الآن ، ربما بتأثير حملة الاكتشاف التي تطلق على الباحثين في حالات كثيرة . وعلمه المشكلة ذات شقين :

الأول : هل كان العنوان الفرعي الصغير (من الأدب المقارن) من وضع فخرى أبو السعود ؟ أم من وضع محرر المجلة ؟

الثاني : هل كان لدى أبي السعود وعي ، ولونسي ، بأن الأدب المقارن هو نظام معرفي أو تخصص أي ذو شخصية نوعية ؟

وبالنسبة للشق الأول من المشكلة يميل المرء إلى تأكيد أن العنوان الفرعي (في الأدب المقارن) كان من وضع محرر مجلة الرسالة ، للأسباب التالية :

(١) أتى المقال الذي حل شارة (في الأدب المقارن) وسط سلسلة من المقالات الواردة التي كتبها فخرى أبو السعود في موضوع المقارنة أو التأثير المتبادل بين الأدب العربي والأدب الإنكليزي ، وأحياناً الأدب الغربي بوجه عام . ويحمل المقال للمقن العنوان التالي :

« في الأدب المقارن : الأثر الأجنبي في الأدبين العربي والإنكليزي »^(١٠) .

وكان فخرى أبو السعود قد نشر قبل ذلك خمس مقالات على الأقل في موضوعات مقارنة ، انتهت خالية من شارة الأدب المقارن ، كان أولها في عام ١٩٣٥ بعنوان :

« ظواهر متشابهة في تاريخي الأدبين العربي والإنكليزي »^(١١) .

ومعظم هذه المقالات ذو طبيعة مقارنة واضحة ، ومع ذلك لم تشر أي من مقالاته هذه إلى مصطلح الأدب المقارن أو مفهومه ، لا من قريب ولا من بعيد . وفجأة يأتي المقال للمقن « الأثر الأجنبي ... » ، ويحمل شارة (في الأدب المقارن) ، ثم تستمر هذه الشارة مع مقالات في الأدب المقارن ، ولا يلاحظ الإنسان أي فارق بين المقالات التي سبقت شارة الأدب المقارن والمقالات اللاحقة التي حملتها ، حل نمو يؤكد بوضوح أن هذه الشارة من وضع محرر مجلة الرسالة ، الذي لم يكن يترك أي مقال دون أن يضع عليه تصنيفاً محدداً ، مثل : في الأدب الغربي ، في الأدب الفرنسي ، القصة ، ذكريات وتجارب ، الترجمة ، أصول ملخصة من الفلسفة اليونانية ، إلخ . . ثم إن عطية عامر يتناول الموضوع تناوياً شكلياً ولا يلعب إلى ما هو أبعد من المصطلح ، أي يسأل هل تكشف مقالات (أبو السعود) عن أية إشارات إلى فهم المصطلح ، مع أن محمد يوسف نجم ، الذي سبقه بمقنين من الزمن ، تطرق إلى هذا الموضوع ، وانتهى فيه إلى تأكيد غلو ذهن (أبو السعود) من نظرية الأدب المقارن ، وهو يستنتج صحيح تماماً . يقول نجم :

« والحقيقة أن هذه المقالات تناولت هذين الأدبين من حيث وجوه الشبه والاختلاف ، دون الاحتياج حل نظريات الأدب المقارن التي تعني بدراسة الأدب الغربي في علاقته التثقيفية بغيره من الآداب خارج حدود اللغة القومية التي كتب بها ... »^(١٢) . وكذلك مما يشير إلى أن عطية عامر لم يكن مبرأ من التسرع في معاملته لموضوع فخرى أبو السعود أنه يفكر أن خالقة مقالات (أبو السعود) كانت في بداية عام ١٩٣٦ فقال : « أثر الترف في الأدبين العربي والإنكليزي »^(١٣) . ويبدو أن عامر لم يكمل قراءة فهرس مجلة عام ١٩٣٧ ، ذلك أن فخرى أبو السعود استمرت في نشر مقالاته ذات الطابع المقارن ، مع ازدياد جواته في الملمعة المقارنة بين الأدبين العربي والإنكليزي . وهذا ما يزيد في تقديرنا لريافته في باب المقارنة التطبيقية ، ولكن ليس من ناحية السبق إلى المصطلح ، أو السبق النظري بوجه عام .

وقد حل آخر مقال له من هذه السلسلة عنوان : « التشابه والاختلاف في الأدبين العربي والإنكليزي »^(١٤) ، وكان ذلك في ٢٨ / ٦ / ١٩٣٧ . وبعد ذلك توقف أبو السعود عن نشر مثل هذه المقالات ، وإلجأ إلى الشعر .

(١٠) يلاحظ القاري : أتى كاتب كلمة إنكليزي بالكاف ، وأسلف على الطريقة الشائعة في كتبها بالهمج كالأدب مقبوس . والمقن أن المسألة عميقة ، فإلحاق لا تكتف بالعين ، شأنها شأن : غورول وورشلايا وغورندا .

ولكن المجلة أيضاً توقفت عن استخدام شارة الأدب للقارن ، ونسى هذا المصطلح تماماً حتى توقفت الأول عام ١٩٥٢ ، وذلك على الرغم من أنها ظلت تصحح المجال عريضاً لدراسات أو مقالات مشابهة لمجلات فخري أبو السمود ، ولاسيما مقالات جريس القسوس (الأردن) حول موضوعات من الأدب العربى والأدب الإنكليزى ، (١٧) ، ظهر بعضها مع مقالات أبو السمود ، ولكنه لم يحمل شارة (الأدب للقارن) ، بل حل شارة (فى الأدب الإنجليزى) .

(ب) وما يرجع أن المجلة هي التي كانت تصنف هذه العناوين الفرعية أو الشارات ، حلف هذه العناوين من الفهرس الأسبوعي ، وكذلك من الفهرس العلمية السنوية ، التي كانت تنشرها الرسالة . ومن هنا كان الباحث الذي يكتفى بمراجعة فهرس الرسالة لا يقع على عناوين الأدب للقارن ، التي تخص فخري أبو السمود ، في حين أنه يقع على عنوان خليل مندلاوى « اشتغال العرب بالأدب للقارن » ؛ لأنه عنوان رئيسى من وضع المؤلف نفسه . وما يدعم هذه الحجة ويزيد المرء يقيناً أن المجلة نفسها لم تكف بعنوان خليل مندلاوى الطويل نسبياً ، بل أضافت إليه من عندها شارة خاصة ، فكان هناك عنوان فرعى في رأس الصفحة على الشكالة التالية :

« ضموا جديد على الأدب العربى » . وقد ظهر هذا العنوان في المقالات الأربع جميعاً .

وهكذا لم قصرنا المناقشة على الناحية التاريخية الشكلية الخالصة لكان من المؤكد أن نصب السبق في احتداد مصطلح « الأدب للقارن » يعود إلى خليل مندلاوى الذي استخدمه بتاريخ ٨ / ٦ / ١٩٣٦ ، وليس لفخري أبو السمود الذي استخدمته المجلة ، وما لتزيين مقاله ، بتاريخ ٢١ / ٩ / ١٩٣٦ ، وربما أيضاً تأثراً بسبق المندلاوى .

الشق الثاني (المشكلة المعرفية) :

وبانتهاينا من مناقشة الشق الأول نكون قد فرغنا من بحث الجانب الشكل الخارجى من قضية تاريخ المصطلح ، ورجعنا أن يكون خليل مندلاوى هو الأسبق . والحق أنه لو تركت جميع الحجج جانباً ، وقرى فهرس الرسالة بالتسلسل التاريخى ، بعرض النظر عن التحقق من واضع شارة الأدب للقارن ، يكون خليل مندلاوى هو الأسبق بثلاثة أشهر .

هل أن الشق التالى من المسألة ، وهو التعلق بالمشكلة المعرفية ، لا يقل أهمية عن الشق الأول في إثبات سبق المندلاوى . وربما كان المندلاوى صاحب أول نص عربى (منهوى) في موضوع الأدب للقارن . ومن حق هذا النص أن ينشر على الملأ ، وهذا ما سوف نعمله في نهاية هذا المقال .

لذا بدأت بفخري أبو السمود نجد أن استخدام شارة الأدب للقارن فجأة في منتصف سلسلة مقالاته لم يقدم ولم يؤثر خطوة واحدة ، لا في منجز العرض ولا في بؤرة التركيز . وتكاد مقالاته تكون حلقة متجانسة من المقالات بين الأدب العربى والأدب الإنكليزى أو الغربى بوجه عام . وإنه ليس ممساً شديداً صلب موضوعات الأدب للقارن كما عرفت في فرنسا في الثلاثينيات على يد بول فلان تيم (١٨) ، وجان - ماري كلوى ، وماريوس فرانسوا غوبل (١٩) . فهو مثلاً يتحدث عن التأثير والتأثير ، والملاقات والتأثيرات ، ولاسيما في مجال الظواهر التاريخية ، وغير ذلك . لكنه ، مع ذلك ، لم يشر - ولو مرة واحدة - في سلسلة هذه المقالات إلى الحقل المعرفى الذى تنضوى تحت لوائه هذه الموضوعات . وبالطبع ليس من واجب كل إنسان إذا كتب أن يقول إني أكتب في التاريخ أو الجغرافيا أو الأنثروبولوجيا (وإن كان ذلك أفضل) ، ولكن من واجب لى واحد لحقل جديد تماماً أن يته - إذا كان حل بيت من أمر ما يعله - إلى أهمية الحقل الجديد الذى يطرقه ، وكذلك إلى طبيعته ومنهجية . ويلاحظ شيء من عروف أبو السمود من أية مناقشة نظرية للمصطلحات ، ربما بتأثير حرارة الداخلية في عملية المقارنة العربية الإنكليزية . فهو حين يذلل مثلاً بين (الرومانسية والكلاسيكية في الأدبين العربى والإنكليزى) (٢٠) ، لا يكلف نفسه أية مشقة في مناقشة المصطلح ، لا من حيث الصياغة ولا من حيث المألوف ، مع أن هذا الأمر كان يستحق منه التفقة ؛ لأنه ، من ناحية الصياغة على الأقل ، خرج نسبياً عن المصطلح الذى شاع في مصر حينذاك ، وهو الرومانتيكية والكلاسيكية ، وكان له الفضل في السبق إلى المصطلحين (الرومانسية والكلاسيكية) ، اللذين لقبنا بقولاً متزايداً فيها بعد على مستوى الوطن العربى كله ، ولكن بشكل أبطأ في مصر . أما إذا اتحد للمرء - كما اتحد عليه علم - على تأكيد الرائدة بفضل اتصواف موضوعات أبو السمود في منطقة الأدب للقارن ، فهناك حجاج ووقائع في الرسالة

نفسها ، من شأنها أن تحجب عن أبو السعود أي سبق يلزم . ذلك أن موضوع المقارنات والمقالات لم يكن جليداً بل هو قديم قدم مصر النهضة ؛ بدأ مع الطهطاوي والشديقي ونصيب الحداد ، وتبلور في مطلع القرن العشرين على يد روعي الخالدي وسليمان البيستاق . وفي الرسالة نفسها كان هناك التزام منذ العدد الأول بإعطائه أفضلية واضحة للأبحاث ذات الطابع المقارن التطبيقي . ولو كانت المناقشة ذات منحى تطبيقي غلبت لكان الدكتور عبد الوهاب عزام هو صاحب الفضل والسبق ؛ فعند العدد الثامن من الرسالة بدأ عزام بنشر سلسلة مقالات عن « الأدب الفارسي والأدب العربي »^(١٧) . ومن هنا تبدأ - كما كان يقول خلال عهد محمد خالد . ذلك أن أقرب شيء إلى الأدب العربي من الناحية المقارنة هو الأدب الإسلامي . وقد أكمل عزام السلسلة في بضعة أعداد لاحقة ، ثم حصر كلالة بالأدب الفارسي بعد ذلك من خلال سلسلة طويلة من المقالات ، لم تقتصرها للمقارنات ولا دراسة التأثيرات التاريخية . والحق أن الدوريات العربية في مصر كانت تمنح في الثلاثينيات بمثل هذه المقارنات التطبيقية ، ومنها مقالات ماريوس شميل في المصطف^(١٨) ، وكللك حسن رشيد نور^(١٩) ، وعريق خشية ، وعباس عمود العقاد ، وطه حسين وغيرهم . وسوف يقع أي قارئ في خطأ فاحش إذا ظن أن غرض هذا الكلام النيل من دور فخرى أبو السعود في الدراسة البحتة النقدية ؛ فهذا الرجل يعد من أوائل الدارسين ذوي النزعة العلمية المصرية ، وكان واسع الأفق شديد الإخلاص لعلمه ومبادئه . وما نظن إلا أن ظلماً شديداً أحاق به من ناحية الإهمال على الأقل . والجميع مطالبون بتصنيفه ، ولكن الحفاظ التاريخي والعلمية هي صاحبة الاعتبار الأول . وهناك وجهة أخرى لإتصاف هذا الباحث العالم والفنان في وقت واحد ؛ فقد كان شاعراً رائداً أيضاً^(٢٠) .

أما خليل هندواي فهو كذلك قد حاق به ظلم شديد ؛ إذ لم يشر أحد حتى الآن إلى نصه الرائد حول مصطلح الأدب المقارن ومدلوله . بل أن تظهر وثائق جديده يمكن القول إنه أول من استخدم هذا المصطلح وشرحه من خلال وهي نوعي لا تحمس علم . وقد كتب الهندواي مقدمة لبحثه عن شرح ابن رشد ، في مقاله الذي جرى استغلال البحت الحالي به ، بلغ تعداد كلماتها (٢٧٠٠ كلمة) ، أي ما يكفي لأية مقالة تأسيسية مركزة على الطريقة العصرية ، كشف فيها عن وهي نظري لائق ، حل الأكل من التواحي التالية :

(أ) فرق منذ البدء بين المقارنة بمفهومها العلم وبين المقارنات الحديثة النشأة ، وأشار إلى أن الأدب العربي القديم حفل بأشكال المقارنات في الماضي . وسجد الفارق الأساسي بين الطرفين في أن المقارنات التي عرفها العرب سابقاً كانت تجري بين اثنين يتميذان إلى لغة واحدة وأدب قومي واحد ، في حين أن المقارنات الحديثة تجري بين أدباء اثنين مختلفين ثقافة ولغاهما وشعورا^(٢١) .

(ب) أشار إلى أن الأدب العربي القديم كان « سيد نفسه » لا يميل إلى التباس قواعد البلاغة من غيره ؛ لذلك طوى العرب الأدب اليوناني لأنه لم يفهم ، وغيره أيضاً^(٢٢) . ومن هنا كانت إهمية شرح ابن رشد لكتاب أرسطو ؛ إذ إنها تدل على أن العرب جربوا أن يدرسوا الأدب الأجنبية . وابن رشد هو « العربي الأول الذي كتب عن الأدب بطريق المقارنة »^(٢٣) .

(جـ) عبرت المقدمة عن قلق المؤلف من مصطلح الأدب المقارن ؛ ففي العنوان أولاً تعلقاً بملاحظته (الأدب المقارن أو ما يدعوه القرنية Literature Comparee) . وفي المقدمة لم يذكر هذا المصطلح ثانية ، وإنما بدأ أنه يميل إلى استخدام مصطلح (الأدب بالمقارنة) ، وأحياناً (الأدب بطريق المقارنة) . وهو بذلك يعبر عن وعي فائق ؛ لأن هذا المصطلح (الأدب المقارن) مازال حتى اليوم موضع جدال . ومفترقه حول (الأدب بالمقارنة) قد يحمل حلاً للإشكالات للمصطلح . وهو يعرف تماماً ما يعنيه هذا المصطلح :

« هذا هو الأدب بالمقارنة ؛ يعمل على درس ميزات أدب كل أمة بمقارنتها مع ميزات غيرها من الأمم . وهو أدب - كما قلت - حديث الخلق ، شجع على نشره شيوخ رسالة الأدب الإنساني . ولعل رسالة الفلسفة كانت أسبق من الأدب إلى هذه الرسالة »^(٢٤) .

(د) يدعو المؤلف في ختام المقدمة إلى الإقبال على الأدب بالمقارنة حتى يتم تقريب الأدب العربي من الآداب العالمية ، وإخراجها عن عزلتها التي ارتضاعها لنفسه في القديم . وهو ينطلق في هذا من تجربة ابن رشد الزائدة . ويبلور الهندواي أفكاره بطريقة مركزة ، تشير إلى أنه لو تابع السير في مسالك الأدب المقارن لكان له شأن أي شأن . وبلفت النظر في أتكاوه هذه تأكيده القضايا التالية دون مولوية أو تردد .

- العرب في الماضي جريوا أن يلدوسوا الآداب الأجنبية ليستفيدوا ويفيدوا منها ، ولكن ليس على كثرة ؛ فالفلاسفة أشد قبلاً على ذلك .
- دراسة الآداب الأجنبي اليوم أكثر ضرورة مما كان عليه الأمر في الماضي .
- آداب العالم اليوم تتأرجح وتتحد تفكراً ومهجة .
- لا يلقى بنا أن نترك الآداب العربي معصوماً في عزلة بحجة صيغته ووقايته ؛ إذ ليس هناك ما ينشئ منه الآداب العربي .
- صيغة الآداب العربي في تعرضه للهواء والنور لا في حجبها عنها .
- يجب أن يبقى لدينا غمضاً بأقوانه ، محتلاً بها ، معتزلاً بخصائصه^(٢٥) .

والخلاصة أنه من خلال استقراء الدوريات الأدبية الرئيسية في فترة الثلاثينيات ، يتبين أن صاحب الاستيعال الأول لمصطلح الآداب للقارن هو خليل هندناوي وليس فخرى أبو-السعود كما كان شائعاً ، وأن خليل هندناوي استخدم هذا المصطلح عن يده ووعي ، ونافس مدلوله ، وشعر بقلقه ، فكان صاحب السبق شكلاً وضمناً ، إلا أن تظهر وثيقة جديدة ، وليس هذا مستبعداً في تاريخ المعرفة . ويظل لرسالة أحمد حسن الزيات العربية المصرية الفضل الأول ، والذبح للملح .

وختاماً ، يبدو أنه من الضروري جلاء نقطة أخرى في تاريخ الآداب العربي القارن ، سبق أن أثرتها في مناسبات علمية عدة ، وهي أهمية روسي الخالدي (القلمس ١٩٦٤ — ١٩١٣) في ريادة الدراسات التطبيقية في الآداب العربي القارن ، وذلك من خلال كتابه للتير : « تاريخ علم الآداب عند الإفرنج والعرب وفكتور هوغو » ، الذي نشرته دار الهلال بمصر في عام ١٩٠٤ . وكان كاتب هذه السطور قد أعاد نشر هذا الكتاب ، كما نشر دراسة موجزة عن الخالدي البراد ، وقدمه إلى مؤتمرات عربية ودولية^(٢٦) .

وبجلاء الدراسة عن ريادة هندناوي النظرية ، إلى جانب الكشف عن ريادة الخالدي التطبيقية ، يؤمل أن يكون قد تحقق تصحيح علمي لتاريخ الآداب القارن العربي ، نظرياً وتطبيقياً ، بعد أن ظل مدة طويلة مشواً بشيء من الشرع والنقل التكرار ، لفتقر إلى التمهيد الكافي .

ملحق : تعريف موجز بالهندناوي :

ولد خليل الهندناوي في صيدا بלבنيان في عام ١٩٠٦ ، وتولى في حلب بسورية في عام ١٩٧٦ .

تلقى تعليمه الأساسي في صيدا ، وعمل فيها حتى عام ١٩٢٨ ، إذ غادرها إلى سورية .

وعين في دير الزور مدرساً للغة العربية وأدبها (١٩٢٩ — ١٩٣٩) . وقبيل نشوب الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩) انتقل إلى حلب ، وحصلت عرف حيلة الاستقرار ، كما دخل طور التدريس ، وازداد تألقاً وعطاء . وفي حلب استأنف عمله مدرساً للغة العربية وأدبها في ثانويات حلب ، وأبدع في مهنته وأخلص لها ، وأظهر براعة متميزة في شرح النصوص وتلويحها وتقرؤها .

وفي بداية عهد الوحدة بين سورية ومصر (الجمهورية العربية المتحدة) عمل مديراً للمركز الثقافي العربي بحلب . وبعد تأسيس اتحاد الكتاب العرب في عام ١٩٧٠ اختير رئيساً للمكتب الفرعي للاتحاد ، وبقي في هذا المنصب حتى وفاته في ٩ / ٦ / ١٩٧٦ .

كان خليل الهندناوي خبير الإنتاج متنوع الموهبة . وقد سهر على تكييف نفسه بنفسه ، وساعده على تنويع مطالعته إتقانه اللغة الفرنسية . وقد كتب الكثير في المقالة والمسرحية القصيرة والقصة القصيرة ، ونظم الشعر . وله ترجمات كثيرة عن الفرنسية ؛ وله كذلك مشروع سيرة ذاتية . وقد نشرت وزارة الثقافة مختارات من أعماله الكاملة في جزأين^(٢٧) . وقد حظي الهندناوي في أواخر حياته ببعض مظاهر التكريم ؛ وكان أبرزها حفل تكريم أقامه اتحاد الكتاب العرب في رحاب كلية الآداب بجامعة حلب في عام ١٩٧٤ . وبعد وفاته نال وسام الاستحقاق السوري (٢٧ تشرين الثاني ١٩٧٦) ، وأصدرت مجلة (الموقف الأدبي) ملفاً خاصاً عنه (أيلول / تشرين الأول ١٩٧٦) .

(١) في سبيل التوصل إلى النتائج التوعية التي يقدمها البحث الحالي جرت مواجهة منظمة للدوريات التالية :

- ١ - المقتطف ، مصر ، ١٨٧٦ - ١٩٥٢ ، فؤاد صروف .
- ٢ - الرسالة ، مصر ، ١٩٣٣ - ١٩٥٣ ، أحمد حسن الزيات .
- ٣ - الرسالة ، مصر ، ١٩٣٩ - ١٩٥٣ ، أحمد أمين .
- ٤ - الطفلة ، سووية ، ١٩٣٥ - ١٩٣٩ (سلسلة غير منتظمة) .
- ٥ - الكاتب المصري ، مصر ، ١٩٤٥ - ١٩٤٨ ، طه حسين .

وعلمه هي للمجلات التي كانت مقنة ظهور مصطلح « الأدب للقارئ » . ومع ذلك جرى تصحيح غير منظم لأعداد كثيرة من المجلات والدوريات العربية لتلك الحقبة ، وتبين أنها بعيدة عن الموضوع كلياً ، مثل مجلات جمع اللغة العربية ، والمجلات الأدبية المحافظة نسبياً .

(٢) كانت الرسالة أهم مجلة أممية عصرية طوال فترة الثلاثينيات على اتساع الوطن العربي كله ، ولم تعرض لخاتمة جديدة إلا بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية ، إذ برزت في مصر مجلة الكاتب المصري بوجه خاص ، ولدى لبنان مجلة الأدب ، التي يرجع ظهورها إلى وقت أبكر نسبياً (١٩٤٢) .

(٣) الرسالة ، ع ١٥٣ ، ص ٤ ، في ٨ / ٦ / ١٩٣٦ ، ص ٦٣٨ .

(٤) بالإضافة إلى العدد ١٥٣ من الرسالة ظهر العنوان نفسه في الأعداد الثلاثة التالية :

- ع ١٥٤ ، ص ٤ ، في ١٧ / ٦ / ١٩٣٦ ، ص ٩٧٨ .
- ع ١٥٥ ، ص ٤ ، في ٢٢ / ٦ / ١٩٣٦ ، ص ١٠١٥ .
- ع ١٥٦ ، ص ٤ ، في ٢٩ / ٦ / ١٩٣٦ ، ص ١٠١٦ .

ويرجع الفضل إلى الدكتور صالح جواد الطمعة (جامعة إنديانا) في لفت انتباهي للمرة الأولى إلى هذه المقالات في مجلة الرسالة .

(٥) الدكتور محمد يوسف نجم : ٤ - « النواة الأدب للقارئ » ، من كتاب الأدب العربي في الفكر العباسي ، بيروت ، دار العلم للملايين ، ص ص ٣٧٠ - ٣٧١ .

(٦) حطية حافر : « تاريخ الأدب للقارئ في مصر » ، فصول ، الأدب للقارئ - ج ٢ ، ص ٤ ، م ٣ ، ١٩٨٣ ، ص ص ١٣ - ٢٢ .

(٧) المصدر السابق ص ١٨ .

(٨) فخرى أبو السعود : « الأثر الأجنبي في الأدبين العربي والإنجليزي » . الرسالة ، ع ١٦٨ ، ص ٤ ، في ٢٦ / ٩ / ١٩٣٦ ، ص ص ١٥٣٤ ، ١٥٣٥ ، وهي مقالة علمة تشير إلى أن الإنكليزي أخذوا منهم من طريق الاتصال بالآخرين ، في حين أن الأدب العربي قصر في التفاعل مع الآداب الأخرى ، ولذلك لم يتطور .

(٩) الرسالة ، ع ٨ ، ص ٢ ، في ١٤ / ١ / ١٩٣٥ ، ص ص ٥٥ - ٦٠ .

(١٠) الدكتور نجم : « النواة بالأدب للقارئ » ، ص ٣٧٠ .

(١١) الرسالة ، ع ١٨٢ ، ص ٤ ، في ٢٨ / ١٢ / ١٩٣٦ ، ص ص ٢١١٤ - ٢١١٧ .

(١٢) الرسالة ، ع ٢٠٨ ، ص ٥ ، في ٢٨ / ٦ / ١٩٣٧ .

(١٣) من مجلة مقالات جريس القسوس مقال ذو أهمية خاصة من حيث الموضوع بعنوان :

« تكبير والأدب العربي » ، الرسالة ، م ٢٠٧ ، في ١٢ / ٦ / ١٩٣٧ ، ص ص ١٠٢٤ - ١٠٣٦ .

(١٤) ترجم كتاب « الأدب للقارئ » لقان تيم في علم ١٩٤٨ حل الأغلب ، دون ذكر اسم المترجم ، ويرجح بعضهم أن يكون سامي الدويهي هو المترجم . ولما بعد ظهرت ترجمة أخرى للكاتب في لبنان . وكان هذا الكتاب هو الأكثر تأثيراً في المجال الأول من مدرسي الأدب للقارئ في الجامعات العربية .

(١٥) ترجم كتاب غويار في مصر عام ١٩٥٦ ، وكانت طباعته - على الأقل - غاية في السوء على نحو أسهم في جعل تأثيره محدوداً .

غويار ، م . ف . :

الأدب للقارئ : تر . الدكتور محمد غالب ، سلسلة الألف كتاب ، القاهرة ١٩٥٦ . وكانت مقنة الكتاب لجان ماري كاري . وتعود الكتابات الفلسفية المعروفة المترجمة للقارئ إلى الثلاثينيات . ومن أجل الإلمام بنشأة الأدب للقارئ وتأثيره فمكن مراجعة : حاتم الخطيب : الأدب للقارئ ، الجزء الأول : في النظرية والتأليف . جامعة دمشق ، ١٩٨١ - ١٩٨٢ ، ولأسيا الفصل الثالث ص ص ٩٤ - ٩٤ . ومن أجل التوسع والتفصيل فمكن مراجعة :

الدكتور شوقي السكري : « مناهج البحث في الأدب للقارئ » ، عالم الفكر (الكويت) ، م ١١ ، ع ٣ ، ١٩٨٠ ، ص ص ٤٠ - ١١ .

(١٦) فخرى أبو السعود : « الرومانسية والكلاسيكية في الأدبين العربي والإنكليزي » . الرسالة ، ع ١٩٢ ، ص ٤ ، م ٣ ، ١٩٣٧ ، ص ص ٣٦٧ - ٣٧٢ .

(١٧) الدكتور عبد الرزاق حزام : « الأدب القاري والأدب العربي »

الرسالة ، ع ٢ ، م ١ ، في ١ / ٣ / ١٩٣٣ ، ص ص ١٧ - ١٨ .

- (١٨) من أقرب المجلات إلى التحقيقات القلونية الفرنسية مقالة ماريوس شميل بعنوان :
« لاهوتين في ربيع الشرق » . المصنف ، مجلد ٨٣ ، ج ٢ ، يونيو ١٩٣٣ ، ص ص ١٣٩ — ١٤٤ .
- (١٩) يمكن أن تذكر هنا مقالة ذات الطابع الأثير لدى القلونين الفرنسيين والأوربيين يوجه عام في تلك الحقبة . حسن رشيد نور : « ممبر في الأدب الأثلي » ، المصنف ، مجلد ٨٣ ، ج ٣ ، أكتوبر ١٩٣٣ ، ص ص ٢٩١ — ٣٠١ ، والمجلد الذي يليه ، نوفمبر ١٩٣٣ ، ص ص ٤٦٥ — ٤٧٤ .
- (٢٠) كان من حق هذا الاستطراء أن يظهر في الحاشية ، ولكن جرى إصرار متعمد على تضييقه في المتن ، تأكيداً لاقتناع المؤلف بضرورة إحصاف أبرز السمود من خلال معالجات تتناسب مع واقعته .
- (٢١) هنداري : « اشتغال العرب بالأدب القلوني » . الرسالة ، ٨ / ٦ / ١٩٣٦ . (انظر الإشارة القصيدة إليها في حاشي ٣) .
- (٢٢) المصدر السابق والصفحة نفسها .
- (٢٣) المصدر السابق ، ص ٩٣٩ .
- (٢٤) المصدر السابق والصفحة نفسها .
- (٢٥) انظر نص هنداري للمحق بهذا البحث .
- (٢٦) الدكتور حسام الخطيب : روضي الخفاني ، ولقد الأدب العربي للقلون ، عمان ، دار الكرمل ، ١٩٨٥ .
- (٢٧) صبر الدقاق ووليد إغلاص : عليل الهنداري ، خطرات من الأعمال الكاملة ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ج ١ — ٢ ، ١٩٨٠ . ولقد اهتمنا على مقدمة الجزء الأول في هذه التيلة عن سيرة الهنداري .



المركبة

مجلة أسبوعية للفكر والعلم والفن

4^{me} Année, No. 153.

بدل الاشتراك عن سنة
٦٠ في مصر والسودان
٨٠ في الأقطار العربية
١٠٠ في سائر الممالك الأخرى
١٢٠ في العراق بالبريد السريع
١ ثمن العدد الواحد
٣٩ شارع سليمان باشا بالقاهرة
تليفون ١٣٠١٣

المركبة

مجلة أسبوعية للأدب والعلم والفن

ARRISSALAH
Revue Hebdomadaire Littéraire
Scientifique et Artistique

Lundi - 8 - 6 - 1936

صاحب المجلة ومديرها
ورئيس تحريرها للشؤون
احمد حسن الزيات
إدارة
بشارع الميمني رقم ٣٢
مادين - القاهرة
تليفون رقم ٤٣٣٩٠

شعر جبريل علي ناعبة من المؤلف العربي

اشتغال العرب بالأدب المقارن

أوما يعرفه الغرب: « littérature comparée »

في كتاب تلخيص كتاب أرسطو في الشعر

فيكتور هوفمان في المؤلف برسر

تلخيص وتحليل —

للاستاذ خليل هندواي

مقدمة:

إن الانسان لفرع جدا يظهر الحقائق عن طريق المقارنة ، والمقارنة قد تكون مقارنة فرد بفرد أو شعب بشعب . أما الأولى فقد تكون شاملة في كل عهد لأنها رأس كل عهد . والأوائل لم يمشروا مفكرا لمصر القديس بما غرروه من فيض جفريته إلا بعد أن قرأوا شاعرية غيره إلى شاعريته . والانسان مسوق بطبعه للورود إلى مثل هذه المقارنة التي قد تكون غريزية في كل كائن ينكر ويشعر . أما المقارنة الثانية فهي حديثة النشأة ، لأن النقد لم يكن لينطرق إلى أن يتم الأوزان بين أدباء أمتين مختلفتين ثقافة وأجيالاً وشعوراً . ومن كان يفكر في المقارنة بين شكسبير وراسين ، ونايف وبيطون ، وبين ميزات الأدب الآلاني والأدب الفرنسي ؟ وكل واحد منهم يت جرسالة إلى أمة مستقلة في تطورهما وديناميتهما . ولكن الأدب — كما يبدو — له سلطان خاص ، يرى الجواهر التي تفصل بين الحدود الصناعية ويتشتم في عوالم الفكر والتأليل دون أن يمد اهتمامه شيء لأنه الأدب ...

هنا على خلافات كثيرة من هذا الكتاب القديس اصدنا عليها في دراستنا منه . فترى الرسالة أن تحيطا على هذا الكتاب وجيفا لـ تصل لجنة التأليف والترجمة والنشر على نشر هذا الأثر الكرم (الرسالة) تلخيص كتاب أرسطو في الشعر لأن رعد طبع في مدينة فلورنسة سنة ١٨٧٢ ووافق على طبعه (فوسطو لارزيليو) ومنه نسخة في الحزاة التركية تحت رقم ١١٠٤

وهكذا نشأت الصلات الأدبية بين الأمم إلا ما شاء ربك . . ووطئت بين للفكرين ربطا لا يقوم على مصالح سياسية أو مطامع مادية وإنما يقوم على رفع منارة الفكر واعداد كلمة الفكر . فما أظهر هذه الراجطة لـ أنها تخرج من هذا العالم غير المحدود إلى العالم الذي سوده الحدود ! فتجد الأدب الفرنسي يحال الأدب الآلاني دون أن تلحق على قلبه سورة المقدس . وتجد الأدب الآلاني يكتب عن الأدب الفرنسي من غير أن تنطب عليه موجودة . ذلك أن عالم الفكر كما بهما فرق عالما المحدود الذي غمرته الحرايات وتعلمت بين وشائجها الأسباب . فهما يتفاهان في ذلك العالم ويصانف بعضهما بعضا

هنا هو الأدب بالمقارنة يعمل على درس ميزات أدب كل أمة مقارنتها مع ميزات غيرها من الأمم . وهو أدب — كما قلت — حديث الخلق ، شجع على نشره شيوع رسالة الأدب الآلاني . ولعل رسالة الفلسفة كانت أسبق من الأدب إلى هذه الرسالة . لأنها تتمتع من قيود الماطفة ولا تخضع لمطبخها إلا الفكر . والفكر أسلوب حودا من الماطفة . والفلسفة وحدها كانت أبعد العلوم الفكرية شيوعا ودينامية في كل عصر . تكتسبها الأمم التالية من الأمم المتأخرة دون أن يسقطها طر الاكتساب ، ودون أن تتحول له . كما نقل العرب الفلسفة اليونانية بحذافيرها ، وطبقوها على عقائد الفكرية والاجتماعية ، حتى فدا اليونان أساندة العرب في الفلسفة . أما الأدب اليوناني فلم يكتب له حظ الانتفال في كثير ولا قليل . ولعل ذلك يعود إلى اختلاف الاحساس والتعبير عند الاثنين . ومن مجب الأظم أن يترج للتلحق اليوناني مع العقل ، ويتبدل حتى يشود جزءا من النقل العربي . والأدب اليوناني لا يكتب له إلا انطية

ألم يندرس العرب الأدب اليوناني ، كما تدارسوا الفلسفة ابرونانية ؟ قد يظن أنهم دوسوا شيئا منه وصموا الحان هوميروس فيه ، ولكن أمانة ! تنطب لهم ، لأن هذه الأساطير التي يطلع بها أدهم جاءت في العهد الذي كان يسيطر فيه للتلحق اليوناني على العقل العربي ، فصموا عن هذه الألمان ولم يميروها الفتا . وقد يظن أن الأدب العربي الذي كانت مسموعة البلاغة منه كان سيد نفسه ، لا يميل إلى اقتباس قواعد البلاغة من غيره ، وما

مثلاً ننوِّق هذه الروائع إلى حد بعيد لنصل إلى أكثر ما حمل ، ولنلقن للشمرا أخية أخرى وما نأخذ أخرى ، ولكن ابن رشد ماضى يستطيع أن يميل وهو ليس برعيم مدوسة أدبية : إنه يجادل ويحدد ويهتدي إلى مناهج ومناهج ولكنه لا يخلق شيئاً

إن فصل ابن رشد على الأدب العربي في هذا الكتاب لنفضل عظيم ، لأنه يدل على العربي الأول الذى كتب من الأدب بطريق للقارة ، ووفق في هذه القارة كثيراً ، ويدل بعد ذلك على أن العرب جرروا أثراً يدرسوا الآداب الأجنبية ليستفيدوا ويستفيدوا من قواعدها ، وإن دراستها - اليوم - للأدب الأجنبي أكثر ضرورة منها بالأمس ، بعد أن امتزجت عوالم الفكر وأصعدت مناهج الأدب ، وأصبح لا يليق بنا أن نترك الأدب العربي محصوراً في غرائبه بحسبه سيئاته وقيادته ، وما الذى يحنى عليه ؟ وإنا نعلم سيئاته وقيادته في تربيته لقواد والنور لا في حبيبه منهما ، وفي تقديره من الآداب العالمية حتى يسام معها في تأدية رسالتها لا في تنقيده منها وتفتيرها منه ، على أن يبق أدباً محتفظاً بألوانه ، ويترك أدبيته مائلاً على إبدائها لا على اختفائها ؛ وبهذا نحقق غاية من غايات الأدب ، ونفتح لنا زاوية من عمارة الأدب ، ونكمل الخطوة الأولى التى خطناها الأوائل ولم يتكررها

فرصه الكتاب وفرصه الشعر :

وقت مساعدته على مقالات متشورة من هذا الكتاب ، وهى مقالات لا تشكك تؤلف للمصنف كك ، وإنما وجدت أنها تعلى فكرة عامة عن الكتاب ومنهج صاحبه ومترجم فيه . وقد بينت أن للترجم انما هى به لأنه أثر من أكثر أرسطو ، ولأن قواعده في الشعر ذهبت قوانين عامة ، لأن أرسطو الجبار أراد أن يفرض سلطان العقل على كل سلطان أراد أن يوحده بمملكة الشعر ويمسك على الاحساس كما أمسك على العقل - جباراً أن الفرق بين هاتين المملكتين بمملكة الاحساس وبملكة العقل فرق كبير ، ولكن الرجل استدرك وزعم أنه يذكر قوانين عامة للشعر . وهو لا يخوض في تولد الاحساس وملامحة التأثير من الاحساس ، لأن هذا مما يضاد في الباقية أعظم ، فأنف هذا الكتاب ليكون له كتاب في الشعر كما ترك كتاباً في الخطابة والموسيقى ،

فوق بلاغة الكتاب بلاغة . وقد يعلن - وأرجح هذا - أن العرب طرخوا الأدب اليونانى - اعتماداً على التلخيص الثانى - ولم يلجوا فيه ، فلم يمت لهم ذلك الدور اليونانى الذى يستطيع أن يحس لذة فهم وعبرتهم كما يحس أهلها ، وبذلك طفا العقل اليونانى في العرب . أما أدبه فلم يكن له في القارة نصيب

على أن هذا الأدب الذى لم يترك له أثر في الأدب العربي قد شغل بعض أذهان رجال من العرب ، وشغلها من طريق الفلسفة لا عن طريق الأدب . فابن رشد والفارابى قد نقلنا الشعر اليونانى لا بالطريقة الفنية التى يتبنى لصاحبها أن يتبعها ويتخذ لها السبل المختلفة في نفسها ، وإنما نقلناه بالطريقة التى اتبعها أرسطو . فلا أرسطو لم يتخذ ابن رشد والفارابى الشعر اليونانى ، وهذا في ذلك ميثاق لا مبتذل . فلما أتى ابن رشد على هوميروس فهو لم يترجمه نفسه وفن نفسه ، وإنما أتى لأن أرسطو أتى عليه . وسبب ذلك واضح ، لأنهما قرأ تحليل أرسطو لهوميروس فلم يقرأ هوميروس نفسه . وبذلك ظل الأدب اليونانى يبدى فيها . وبالرغم من ذلك ترى ابن رشد قد استطاع أن يدرس قواعد شعرهم ويبيد من تلك القواعد ويميل على تطبيقها في أدب أمته . وعنه هذا هو ما تريد منه « الأدب للقارة » وهذه للقارة برغم قصصها التى جاءت مقارنة حسنة في بابها ، مبتدعة وقتها . آتت على الأدب العربي ضوء دراسة جديدة . على أن أدباء العرب الذين وقفوا على هذه القارة وشعروا بهذا التفاوت لم يجدوا في أنفسهم ما يمسحهم على مناقشة هذه القواعد والاستفادة منها ، وقد رأوا ما حل بأخواتهم الفلاسفة من الوشايات والكشاكش التى كانت تنصب لهم ، وألوان الاستفهام الذى نزل عليهم . أخف إلى ذلك أن الألمان الوصفية والباطنية في الشعر اليونانى كانت تحصى في تضاميتها النفيدة الثمينة والآلهة الكثيرة ، والعرب كانوا يشعرون في الثيرة على هذا الراصد زهوا به على الأهم ، فصرغهم الأساطير عن تنوُّق ما في الأساطير

ننوِّق هذان الرجلان بعض روايات الأدب اليونانى ولكن طليعتها الأدبية أن تكن لتناول لها أن يكونا زعمي مدرسة في الأدب جديدة ، فلم يخرج تأثيرها عما اختصا به . وهما أن يصنع الفيلاسوف ما يصنعه الأديب في عالم أدبه . فلو أن ابن الروى

التضات أكثر الشراء ، ولسهولة القارة فيها ، واستخراج
البانج منها ، وقد غرض من ذكر « الهجاء » لأن قوانينه تنطبق
على قوانين اللوح . على ابن رشد ليلام لوما متيقاً في هذا
الباب لاهله بلب الوصف اهلاً كلياً . ولعل درسه له كان يعمل
على خلق جديد فيه . ولا ريب عندي أن أرسطو قد مالج هذا
الباب الواسع عندهم بمالجه لغيره من الأبواب ، ولكن ابن
رشد قد طوى كسحاً عنه كما ضرب منفعاً من غيره .

أما النرض من هذا الكتاب فهو — كما يقول صاحبه —
« تلخيص القوانين الكلية المشتركة لجميع الأمم أو لأكثر في
الشر ونسبة للوجودة في كلام العرب أو كلام غيرهم . والشر
عنده هو أقويل يحتاج إلى وزن ولحن ، ولا يسمى الشر
إلا ما جع إلى الأقويل التي تسمى شرأ مع الألمان كوميروس
(ولعل هذا النوع هو ما يدعى الشر القصصى ، وهو أول
ما عرفه اليونان من غروب الشر) ، وقد أدخل على الصناعة
الشعرية بعض أقيسة منطقية ، أبها أن تكبل الشر ، ولكنها

تقوم العقل

(البنية في العدد القادم)

عبدل هشاروى

صدرت الطبعة السادسة من كتاب :

تاريخ الأدب العربي

في جميع عصوره

بتعم الأستاذ محمد حسن الزيات

وهذه الطبعة تتع في زهاء خمسمائة صفحة من
الطبع المتوسط ، وتكاد — لما طرأ عليها
من الزيادة والتتحيح — تكون مؤلفاً جديداً
الجزء ٢٠ قرأ هذا أجرة البريد

ولقد اتصرت هذا النقل إلى حد كبير في هذه المبادئ التي تحثف
عن ميثاقه الذى خلق له ، واتى لم يكن له مفر منها ليستطيع أن
يخل من التمثيل ثقافة عصره . ولقد استطاع إلى حد بعيد أن
يكسو هذه الأشياء الثائرة عنه بأردية عقله وتفكيره ، خيبت
قراة الشر فكراً والتصور تفكيراً . ولم لا يقتصر وقد أدرك
بين التأمل ميطرة هوميروس وأثنى عليه التناء الجليل ؟ وكيف
يوفق الناقد بين رجلين خلعت الطبيعة هذا بقله وذلك قبله ؟
كتب أرسطو كتابه عن الشر لا كما يريد الشر لأن
أرسطو مكبل بقله مقتحم عنقه . فالأقيسة والاستقصات
والبراهين لا تكاد تشارك ما أراد منه أن يكون قوانين عامة للشر ،
بلغت قوانينه ذلك قوانين جافة قسرية ينطب عليها الشر
الرفعى ، الرضى عليها الشر ذاته جاء ممسوخاً . وجعل أن
تدخل الفلسفة الشر بشرط أن تتنازل كثيراً عن أقيستها حتى
يتمكنها أن تتنوق الشر

تناول ابن رشد هذا الكتاب وترجمه^(١) وتصرف فيه كثيراً
وأحسن في هذا التصرف كثيراً ، فإنه استغنى عن النماذج اليونانية
التي يستشهد بها المؤلف وأحل عليها نماذج عربية أحسن اقتضاهما
واسمها: ودلت على ثقافة أدبية عالية في ابن رشد لا تقل قيمة
من بنية التفاتات التي يتضلع بها الفيلسوف . ولكن عيب
الترجمة في أن ابن رشد طوى كل النماذج اليونانية ، ومن حقه
أن يأتى بها ويضع إزادها ما جاء به من نماذج العرب فتكونت
الترجمة والمقارنة في الأمانة سواء ؛ وجاء تقسيمه للفقاآت بحسب
تقسيم أبواب الشر عند العرب ، لأنه وقف درسه على هذه
الأبواب ، وقد أضاف إليها دراسات مختلفة في صناعة الشر
والثابة منها ، وفي أحواله وأوزانه بالنظر إلى التوضيح لا إلى
الأطريض ، وفي العمل المولدة للشر ، وفي التثبيلات والمانى ،
وفي كيفية التضلع إلى ما راد حماكاه وأنواع الماكاه للقبولة
وغير القبولة ، وفي صناعة الأشعار القصصية . وكان أكثر
نوساً وتصرفاً في درس صناعة « اللوح وأجزائها » ، لأن هذه
الصناعة كانت أروع أبواب الشر في ذلك العهد ، وموضوع

(١) تحت أن ابن رشد لم يكن يفسر اليونانية وإنما كان يفتها
عن غير

منه جبريل على ناعية من الزوب العرقي

اشتغال العرب بالأدب المقارن

أو ما يعرفه الفرنسيون « littérature comparée »

في كتاب تلخيص كتاب أرسطو في الشعر

لفيلسوف العرب أبي الوليد محمد بن رشد

[تابع للنقد في العدد الماضي]

— تلخيص وتبليغ —

للأستاذ خليل هنداوي

أما غاية صناعة الشعر فلم يخرج من غاية الفلسفة لأن المؤلف والفرع فيلسوفان يتساوى كل فيهما ، وقدواته بحسب قائده الخلقية ، وما يريدان من الشعر أن يكون مملأً على تهنيت الأهلان سائلاً على التخليق والآداب السامية (وهذا هو الشعر المدرسي قبل أن يصنع الفن أئله ، ويصغر غرضه) لأن الفن

٦ — مايو أرنولد (١٨٢٢ — ١٨٨٨)

أرنولد من شعراء العصر التكنوكروري الجديدين ، ولكنه خدم الأدب الإنجليزي بكتابه القيم (فصول في النقد Essay in criticism) أكثر مما خدمه بشعره ؛ ويؤكد أرنولد بيقين وهماؤك في طريقته في نقد الآداب ، غير أنه ممتاز من هازلت بأنه يخلق من القاري نفسه لثقة للوضوح أو الأدب الذي يتقدمه ، فما يكاد أحد يتلو فصولاً من كتابه حتى يحس من نفسه القدرة على النقد ، كأنما قد تقدمه أرنولد ، وهذا ما أفضى في شرحه الأستاذ هيربرت پول في كتابه من أرنولد ؛ ولولا تشكك أرنولد وكثرة حيرة ، وما هيان يمدون كثيراً في فصوله ، لما قل في مرتبته من هازلت ومن سيات ويف

وجد ، هذه لحاظ عاطفة لسادتنا هاد الآداب من زملائهم (١) في بعض الأمم الأودسية ، نرجو أن يهتموا بدراساتهم في الرابع التي أشرنا إليها ثم يتقدموا بعد ذلك بما يشاؤون (و.غ)

قد عرّب بهذه السهولة ، وحطماً أي تحطيم . والشعر الذي — عند العرب — في اعتقادي — ينشئ على الشعر المدرسي لأن أكثره شعر لا يدل على أن أصحابه كانوا يدرعون فيه . ولعل هذا هو ما دعا أبا نصر الغزالي إلى الحلق على هذا النوع من الشعر الذي يقول : « إننا أكثر شعر العرب في التيم والكبرياء ؛ وذلك أن النوع الذي يسمونه النسيب إنما هو حث على النسيب ؛ وذلك يعني أن يتجنبه الورعان ويؤيدون من أشعارهم بما يثبت فيه على الشجاعة والكبرياء ، فانه تحت العرب في أشعارها من المشاكل على سوى هاتين القشتين وإن كانت ليس تتكلم فيها على طويع الحث عليها ، وإنما تتكلم فيها على طريق النضر ، لأن أكثر شعرهم من شعر المطابقة الذي يصنعون به الجملات كثيراً والمجاولات والنايات . وأما البيروانيون فلم يكونوا يقولون أكثر ذلك شعراً إلا وهو موجه نحو القضية والكشف من الرذيلة ، وما ينبغي أدباً من الآداب أو معرفة من الممارف » وقد بحث في المال للولقة الشعر ، فكان تليده الأول إلى الفلسفة أدنى منه إلى الشعر . وقد في هذه المال على ميل الإنسان إلى محاكاة الأشياء . وقد تمكن — عندى — هذه المحاكاة على صلابة مبنية على التحليل النفسي ، لأن الشاعر أقرب الناس إلى فهم الطبيعة والمعدل على تصنيفها وإكمالها « لأنه يلد بالتشبيه للأشياء التي قد أحسها ولمحاكاة لها ليتذبح بأحاسيسها » فما أصدق هذا الاحساس وما أصدق في تحليل المال للولقة الشعر . إن الشاعر يأتي الطبيعة ويستطيعها ويستقطبها ويثبت فيها الحياة ، ليحس فيها القدرة على مشاركتها في بهجة . وجاء تليده الثاني تليداً طبيعياً ، نشأ في الانتماء لانتفاضة الطبع بالوزن والألحان ... وهو في هذا لا يرى في الوزن والألحان كل الشعر إن لم تتلو هذه الألحان على محاكاة الطبيعة ؛ ثم ينهب في اختلاف طبائع الأمم ، فإن الأمم التي تثب الأخلاق عليها تميل إلى مدح الفضائل الجلية ، والفكس بالفسك . ولا بد من ملامسة الأوزان والألحان للماني ؛ فرب وزن يناسب غرضاً ولا يناسب غرضاً آخر . ومجملها فيه هو أنها تند النفس لقبول شيال الشيء الذي يقصد تنجيده . وثبت على كثيرة الشعر ، « وأما المحاكاة هي السود والأبيض في هذه الصناعة ، لأن الانتفاضة ليس يكون يذكر الشيء المقصود ذكره دون أن يحاكي . وذلك

الرسالة

١٧٩

الحاكة التي تكون بالأمور المتحركة الكاذبة ليست من أمثال الشاعر - وهي التي تسمى أمثالا وقصصا مثل ما في كتاب كلية وجنسية . لكن الشاعر إنما يتكلم في الأمور الموجودة أو الممكنة الوجود؛ وأما الذين يملكون الأمثال والقصص فإن عملهم غير عمل الشاعر وإن كانوا قد يملكون تلك الأمثال والأحداث المتحركة بكلام موزون . فالفاعل للأمثال المتحركة والقصص إنما يمتنع أشخاصا ليس لها وجود أصلا ويضع لها أسماء ؛ وأما الشاعر فأما يضع أسماء لأشياء موجودة ولذلك كانت صناعة الشعر أقرب إلى الفلسفة من صناعة اختراع الأمثال » وقد أبدى ذهن أرسطو إلا أن يصف على الشعر ويجعل رسالته مشتقة من رسالة الفلسفة .^١ وإذا نصر الفيلسوف رسالة الشعر وخضعها بقضه . فقد رام - لقاء هذا الفضل أن يضيئ عليها حدودها ، فهو يرى أن الأشياء غير الموجودة يجب ألا توضع وتختار لها أسماء في صناعة اللدغ ، مثل وصفهم الجلود شخصاً ثم يصفون أمثالا له ويحاكونها ويكتبون في مدحه . فهذا النوع من التخييل وإن كان قد يشتمع به فليس ينبغي أن يستمد في صناعة اللدغ لأنه ليس بما وافق جميع البلاغ بل قد يضحك منه ويردده كثير من الناس . ، وقد يكون استفادة على حق لفركان ينطق عن غير الشعر . لأن الشعر لا ينصرف له عن خلقه لكثير من أنواع التخييل ، « ومن جيد ما في هذا الباب القرب - وإن لم يكن على طريق الحث على القضية » قول الأئمة :

لمرى قد لاحت حيون توافر إلى ضوء نل باليناع تحرق
نشب للفرورين يعليلها ويلت على الدار الندى والعتق
رضي بلان شئ لم تحالها بأسم حاد عوض لا تتفرق
وهو يريد من كل هذا أن يذم رسالة الشعر من التفات
وكتب التخييل والاختلاق . « إذ لا ينبغي للشاعر أن يأبى إلى ما يدى ثقافا فان ذلك إنما يستعمله اللوحون من الشعراء ، أعني الذين يرون أنهم شعراء وليسوا بشعراء ؛ وأما الشعراء بالحق فلا يستعملوه إلا عند ما يريدون أن يخالبوا به استعمال شعراء الزور له ، وأما إنما تابوا الشعراء الجيدين فلا يستعملوه أصلا على أن كثيراً من الأطويل الشعرية تكون جودتها في الحاكة البسيطة »

لا يلتذ الانسان بالنظر إلى صور الأشياء الموجودة أنفسهم ، ويشذ بحاكتها وتصورها بالأصباغ والألوان ؛ وذلك استعمل الانسان صناعة الزوافة والتصوير . وهل كانت غاية للدمع مثلاً إلا محاكاة الناس من قبل عاداتهم الجلية وأمثالهم الحسنة واعتقاداتهم البسيطة ؛ ولعل أرسطو كان أكثر انصافاً لرسالة الشعر منه لرسالة الخطابة ، « فقد اعترف لها بأنها ليست مبنية على الاحتجاج والمنظرة ، وبخاصة صناعة اللدغ ، وبذلك ليس يستعمل اللدغ صناعة التفات كما تستعملها الخطابة » ، وبهذا أوجس إلى الشعر ؛ وهل للادح يدح إلا من اعتقاد وأساء إلى الخطابة - ولكن التفات قد يدخل الشعر كما يدخل الخطابة ، وقد يرى الشعر منه كإبرار الخطابة منه بحسب قوة الاعتقاد وصلته عند الشاعر والخطيب .

صناعة اللدغ وأبرزاتها

قد أسهب ابن رشد في هذا الباب ما شاء له الأسهاب ، لأنه رآه أكثر أصباغاً على محاكاة الأخلاق الفاضلة . والفلسفة تسكره الحاكة لجهد الحاكة إلا أن يكون من دولتها غرض أو معنى شريف من معنى التهنيت ، وقد تصدى لفة في الشعر لا تزال غائبة في شعراً . هي حلة « الاستطراد » في القصيدة الواحدة ، ويشبه أن يكون جميع الشعراء لا يحتفظون بهذا بل يحتفظون من شيء إلى شيء . ولا يلزمون غرضاً واحداً بينه ما عدا (هوميروس) في اليونان . وأنت تجد هذا كثيراً ما يمرض في أشعار العرب والمحدثين وبخاصة عند اللدغ ، أي أنه إذا من لهم شيء ما من أسباب اللدغ مثل سيف أو قوس اشتغلوا بمحاكاة وأغبروا عن ذكر اللدغ . وبالجملة فيجب أن تكون الصناعة تشبه بالطبيعة ، أي أن تكون إنما تفعل جميع ما تفعله من أجل غرض واحد وثقة واحدة . وإن كان كذلك فواجب أن يكون التشبيه الواحد الحاكة لفراد ومصنوعاً به غرض واحد ، وأن يكون لأبرزه علم محدود ، وأن يكون فيها مبدأ ووسط وآخر ، وأن يكون الوسط أنفاسها

أما تزيينه للحاكة من حيث المطلق والادماج فهو تعريض ثم من أحسن حال الشعر ، فليس الشعر يشهد على التخييل بدون نظام ، ولا على تصور الأشياء التي لا تجوز في الزمن . « لأن

أني تمام كقولهم : « لا تسقى ماء اللام » فإن الماء غير مناسب للام . وكذا أن البعيد يجب طرده كذلك يتبين أن يكون التشبيه بالجلس الموجود مطلقاً أيضاً ، وأن يكون التشبيه بالأشياء الفاضلة ومنها الحاككة التي تقع بالشد كـ كأن يرى الإنسان خط إنسان فينتد كره إن كان حياً أو ميتاً ، وهذا موجود في أشعار العرب بكثرة كقولهم من بن نورة :

وعظما أتيت كل قبر رأسه
قتلتهم إن الأسى يمت الأسى
دعوني : فهذا كله غير مذكور وكقولهم الجنون :

وداء دما إضن بالثيف منى
دما بلسم ليس غيرها فكأنما
وكقولهم الخفاء :

بذكرى طلوع الشمس صغراً
وهذا النوع كثير في شعر العرب ، ومنه ذكر الأجنحة بالطيور والألحلال . ويقرب من هذا الوضع ما جرت به عادة العرب من تذكر الأجنحة بالليل وإقامته مقام لتشييل كما قال الشاعر :

والى لأستنشى وما بي نسة
للى خيالاً منك بلى خيالاً
وأخرج من بين البيوت للى

أحدث منك النسي في السر خيالاً
وتصرف العرب فيه كثير

ومنها التي يستعمله السوفسطائيون من الثراء وهو التكرار الكاذب ، وهو كثير في أشعار العرب والمحدثين كقولهم التابفة يصف خيرة سيف :

هذه اللوح للناصف سجه
وهذا كله كذب

(له يدة) مخلص هنرورى

وقد تكون الحاككة بسيطة مجردة ، وقد تكون مركبة تأتي بطريقة القافية . إذا أراد مثلاً أن يحاك السادة وأهلها ابتداءً أولاً بحاك الشقاوة وأهلها ثم انتقل إلى حاككة أهل السادة ، والحاككة الأولى هي المثابة على شعر العرب كقول أبي الطيب :

كم زودة لك في الأعراب خلفية
أدعى — وقد رقدوا — من زودة القبر
هذا البيت من نوع الحاككة الأولى وقوله :

أزودهم وسواد الجبل يشفع في
فهذا من نوع الحاككة الثانية للبيئة على طريقة المثابة . وقد تكون الحاككة وليدة الانتماءات النفسية كاضمالات الخوف والراحة والحزن ، وهي تكون بذكر المسالك والرزائل المتأثرة بالناس . ويجب على الشاعر أن يترجم في تخياله وحاككة الأشياء التي جرت العادة بصرفها في التشبيه ، وألا يمتد في ذلك طويلاً الشعر

أما هذه الحاككة فهي عند طر أنواع . منها حاككة لأشياء محسوسة بأشياء محسوسة من شأنها أن توضح اليك في نظر القارئ ؛ وكلما كانت هذه التوضيحات أقرب إلى وقوع التشك كانت أهم تشبيهاً . وجعل تشبيهات العرب واجبة إلى هذا الوضع . وكلما كانت أبعد من وقوع التشك كانت تشبيهاً . وهذه هي الحاككة البعيدة التي يجب أن تطرح كقولهم امرئ القيس في القوس :

« كأنها هراوة منوال »
ومنها حاككة لأشياء ممتونة بأشياء محسوسة كقولهم في القوس إنها طوق النتن ، وفي الأحسان إنه قيد . وهذا كثير في شعر العرب كقول أبي الطيب :

« ومن وجد الاحسان قيداً تقيدا »
أو قول امرئ القيس :

« بنجورد قيد الأوابد ميكل »
وما كان من هذه أيضاً غير مناسب ولا شيء فينبغي أن يطرح ؛ وهذا كثيراً ما يوجد في أشعار المحدثين وبخاصة في شعر

مجموعات إلى رسالة

تم بحمد الله الأول مجلد ٥٠ قرناً صريحاً هذا الجزء
تم بحمد الله الثاني (في مجلد ٧٠) قرناً هذا الجزء
تم بحمد الله الثالث (في مجلد ٧٠) قرناً هذا الجزء
والجزء الرابع من كل مجلد في المجلد ١٠ قرناً

العدد ١٥٥ « القاهرة في يوم الاثنين ٣ ربيع الثاني سنة ١٣٥٥ - ٢٢ يونيو سنة ١٩٣٦ » السنة الرابعة

١٠١٥

الرسالة

ضوء جدير على ناحية من الأدب العربي

اشتغال العرب بالأدب المقارن

أوما برهوه الفرنسي « littérature comparée »

في كتاب تلخيص كتاب أرسطو في الشعر

فيلسوف العرب أبي الوليد بر رش

[تابع للشعر في المدد الخاص]

- تلخيص وتحليل -

الأستاذ خليل هندواي

ومنه قول المتن:

عذوك مستخدم بكل لسان ولو كان من أهدائك القبران
لوانك الدوار أبشت سيره لوكه شيء من الدوران
وهنا كثير موجود في أشعار العرب ، ولا نجد في
الكتاب المزي من شيء ، إذ كان يتناول من هذا الجنس من
القول ، أمي الشعر ، منة الكلام الوسطاني من الإبرهان ؟
ولكن قد يوجد للبطون من الشعراء منه شيء محمود
كقول المتن :

وأي امتنى هذا الرسول بأرضه

وما سكنت مذ من فيها التماسيل

ومن أي ماء كان يقي حياته ؟

ولم تصف من مزج الماء للتلامل

وقوله :

لبس الرضى لا متصلا ولكن كن بمن به الجلا
وشفر التذلل لا لحسن ولكن خفن في الشعر التلا
وهنا موضع آخر مشهور من مواضع الما كذا يستمد
العرب وهو لغة الجاهلية مقام التلخيص في غنمهم ومراجعتهم
لذا كانت فيها أسئلة تدل على التلخيص ، كقول الشاعر :

وأجست فتوربا لما رأيت
وكبر لرحمن حيث رآني
قلت ٤ : أين الذين هجستهم
حواليك في أمن وخض زمان
قال : نعموا واستودعوا بلادهم
ومن ذا الذي يقي على الحلدكان

ومن هذا الباب غلبتهم الغلو والأطلال وعماوتها لم
كقول ذي الرمة :

وأستيقه حتى كادما أجبت
تكلمي أحبابه وملامبه
وتول عثرة

أميك رسم اللؤلؤ لم يتكلم حتى تكلم كالأصم الأجم
إدراكه جلة بالجراد تكلمي وهي صبا دار ميلة واسلي
وذكر أرسطو أن هوميروس كان يستمد هذا النوع كثيرا
واجادة القصص الشعرى واللوغ به إلى غاية التمام أن يكون
مق بلع الشاعر من وصف الشيء أو القضية الواقعة التي يسمها
مبينا يرى السامعين له كأنه عسوس ومنظور إليه وهو كثير
في شعر النحور ، لكن إنما يوجد هذا النوع من التخييل
للعرب إما في أعمال غير عفيفة ، وإلا فبا القصد منه مطابقة
التخييل فقط . مثال الأول قول امرئ القيس :

صوت لها يسد ما تلم أعلاها

صو حباب للماء حلا على حال

فقلت : صياك الله إليك خاصي

أنت ترى السبار والناس أحوال

قلت : يحث الله أربح ثامنا

ولو قتلوا رأسي لبيك وأوسال

ومثال الثاني قول ذي الرمة يصف النار :

وسقط كمين أليك طوقت صبيتي

أولما ، وهيأنا لموشها وكرا

قلت لها أرضها إليك وأحيها

روحك واقتبه لها قة قدرا

وظاهر لمان يابس الشفت واستمن

عليها السبا واجعل يدك لها سترا

والتي أفضل من يوجد هذا الصنف من التخييل ، ولما

يسكن منه أنه كان لا يريد أن يصف الوقائع التي لم يدها مع
سيف القوة ، على أن تمديد كل مواضع الما كذا مما يطول ، وإنما
أشار أرسطو بذلك إلى كثرتها واشتغال الأمر فيها

نقد المقالة

أراد بهذا الباب أن يدعى للباب الذي يجب على الأديب أن
يبحثها لأنها من صوب الانتباه . واستشهد على ذلك هوميروس
قد كان يعمل مدورا يسيرا ثم يتخلص إلى ما يريد عما كانه من

الله يسلم ما تركت كالملم حتى رموا غرس بأشقر مزبد
وعلمت أني إن أقاتل واحدا أقتل ، ولا يترك عدوي مشهدى
فصعدت منهم والأجبة فيهم طمعا لم يقتل يوم مفسد
فهذا القول إنما حسن لصدقه ، لأن التثنية التي فيه يسير ،
ولذلك قال القائل : يا مشقر العرب لقد حسنتم كل شيء حتى القنار
وأما أمثلة المحاكاة البنية على التثنيات فهي غير موجودة
عندنا ، إذ كان شعرنا لم يتميز بهم هذه الأشياء ولا شعروا بها .
ولا أدري ما يريد ابن رشد بهذه التثنيات ، فإن كانت
الاحتذاريات فلاذب العربي طائفة منها قد تكون قليلة ، ولكنها
رائدة لطيفة الأخذ . وكذا احتذاريات النابتة دليلا ، ومن يبعد
ما التثنية والبحتري من لطيف الاحتذار والتوبيخ والتساب
ثم ينتقل ابن رشد الى بحث صناعة الأسماء القصصية ،
ويريد بها حكايات التاريخ فيقول : إن محاكاة هذا النوع من
الوجود قليل في لسان العرب (وكأنه يترفع ضمنا بوجود أنواع منه)
وهو مبروس هو أبرز من عدهم . ومن جيد ما في هذا المص
لحرب قول الأسود بن يفر :
ماذا أول بعد آل عرق ؟ تركوا منازلهم ، وبسد أود
أرض الظورق والسد يروى
نزلوا بأهرة يسيل عليهم ماء الفرات يجر من أطواد
جرت الرياح على عمل دلوهم فكأنهم كانوا على ميسار .
فأرى التسم وكل ما يليه يوم يسير الى بلى وقتاد
وقد نزل هذه الأبيات الخالية من الروح القصصية على أن
ابن رشد لم يظن جيدا ما أراد أرسطو بصناعة الأسماء
القصصية . ذلك لأنه لم يأت له أن يفتي على هذه الصناعة
ويسرف منهاجها . ولأن تكون هذه الأبيات الى باب العبر أحق
من المحاكاة ياب القصص . وما أكثر ما تتعد هذه التسمية
في شعر العرب ؛ وهي تسمية شائعة من الألحان القصصية ، لأن
الشاعر فيها يستلهم طمخته ، والقصيدة لا يفي فيها استلهاط الناطقة
وحدها . وكان ابن رشد أراد أن يستفد حكمة كورخ فاستطرد
وقال : وقد أنى أرسطو على هوميروس . وكل ذلك خاص بهم
وغير موجود مثاله عندنا . إنما لأن ذلك الذي ذكر غير مشترك
للأكثر من الأثر ، وإما لأنه عرض للحرب في هذه الأشياء أمر
خارج عن الطبع وهو أبيض !
(البنية في السند القديم)
مفيد هشرى

غير أن يأتي في ذلك شيء لم يستد لكن ما قد اعتد ، فإن غير
المعتاد منك . ولله دل بذلك على مظهر من مظاهر البساطة
التي يزداد بها الكلام روعة وتسلسلا . فكما كان الكلام بسيطاً
معتماً كان أذهب في البلاغة وأبعد في الروعة . ولعل ابن رشد
أراد أن يجد نمواً في الشعر ، الذين يميلون عن غرضهم
الموصوف الى أغراض مختلفة ليست من الموضوع في شيء
كالنصب والنزل والكشف البالي ، وهم يحسبون أنهم يحسنون
سبكاً . ثم يرى أن يكون التركيب على المشهور عندهم سهلاً عند
الناطق ، وهو عند العرب التماسحة . وأما أنواع المحاكاة غير
التيولة ضد أشهرها :

منها أن يحاكي بغير ممكن بل مجتمع ، وهو القهاب في الخراب
الصورة حتى لا تطابق الواقع وغير الواقع ، كقول ابن السكيت
يسف القمر في تقصه :

أنظر اليه كزويج من فضة قد انقلته حمولة من عنبر
ولان هذا مجتمع

ومنها تحريف المحاكاة من موضعها كما يمرض للصور أن
يزيد في الصورة عضواً ليس فيها ، أو يسوره في غير مكانه ؛
وقريب منه قول بعض المحدثين يسف القرس :

وعلى أذنيه أذنت ثلاث من سنان السموي الأزرق
ومنها محاكاة الناطقين بأشياء غير ناطقة ، وذلك أن المصدق
في هذه المحاكاة يكون قليلا والكذب كثيراً ، إلا أن يشبه من
الناطق سمة مشتركة لناطق وغير الناطق كتشبيه العرب النساء
بالقباء ويعقر الوحش

ومنها أن يشبه الشيء بشيء منه أو يبدد نفسه ، كقول
العرب « سقيمة الجفون » في الحسنة الناعمة النظر ، فإن هذا ضد
الصفة الحسننة ، وإنما آتت بذلك السادة

ومنها أن يأتي بالأسماء التي تدل على التضاد . ومنها أن يترك
الشاعر المحاكاة الشعرية ، وينتقل الى الانفعال والأحوال التمددية ،
وتخاصة متى كان القول حينها قليل الانفعال كقول امرئ القيس
يستنر عن جيبه :

وما جئت خطي ولكن تذكرت
حياطلا من برهميس وميسرا
وقد يحسن هذا الصنف إذا كان حسن الانفعال أو صادقا
كقول الآخر :

العدد ١٥٦ « القاهرة في يوم الاثنين ١٠ ربيع الثاني سنة ١٣٥٥ - ٢٩ يونيو سنة ١٩٣٦ » السنة الرابعة

الرسالة

١٠٦٠

ضرة جبر على ناعية من المؤلف العربي

اشتغال العرب بالأدب المقارن

أو ما يرموه المرمز « *littérature comparée* »

في كتاب تلخيص كتاب أرسطو في الشعر

فيلسوف العرب أبي الوليد بر رش

[تتمتع في العدد للناشر]

— تلخيص وتبسيط —

للاستاذ خليل هندواي

بحث في في التفسيرات والمعارف والألفاظ والادوات

وقد بحث في ما هي الأوزان ، فجعل من اللغات والتبديلات ما تناسبه الأوزان الطويلة ومنها ما تناسبه القصيرة ؛ وربما كان الوزن مناسباً للشيء غير مناسب للتبسيط ، وربما كان الأمر بالعكس ، وربما كان غير مناسب لكليهما . هل أن أمثلة هذه مما يسر وجوده في أشعار العرب إذ تكون غير موجودة فيها ، إذ أمارتهم قليلة التدرج ، والألفاظ الشعرية يجب أن تؤلف من الألفاظ البتلة ومن الألفاظ الأخرى يعني اللقطة الثمينة للثيرة والقوية ؛ لأنه من ترى الشعر من الألفاظ الحقيقية كان رمزاً ولفظاً .

ويجب أن يكون الشاعر حيث يريد الإيضاح ولا يخرج إلى حد الرمز كما لا يفرط في الألفاظ البتلة . يخرج من طريقة الشعر إلى الكلام المتعارف . وأما مقابلة الألفاظ بعضها لبعض في القدر ، ومماثلة للثاني بعضها لبعض ، وموازنتها ، فاسر يجب أن يكون علماً ومشتقاً لجميع الألفاظ . وقد يستعمل على أن القول الشعرى هو الشعرية إذا غير القول الحقيقي شيء شعراً وقولاً شعرياً ووجد له فعل الشعر ، مثال ذلك قول القائل :

ولا قضيتنا من ربي كل حاجة فمصح بالأركان من هو مالمع أخذنا بألفاظنا الحديث بنتنا ونسأت بألفاظ الملى الألفاظ وإنما صار هذا شعراً من قبل أنه استعمل به الأخير بدل

قوله « تحدثنا ومشيئنا » ، وكذلك قوله : « بيده مهوى القترط » إنما صار شعراً لأنه استعمله بدل قوله : « طوية الفتى » وكذلك قول الآخر :

بادر ابن علقاك اللبس قد كلف لي في إنسا أنس إنما صار شعراً لأنه أقام المقام التاليف وأبدل لفظ النساء بالفتاة ، وأتى بمقابلة اللبس والأنس . وأنت إذا تأملت الأشعار الحركة وجعلتها بهذه الحال ، وما عدا هذه التفسيرات فليس فيه من معنى الشعرية إلا الوزن فقط ، والتفسيرات إنما تكون بتجميع الأنواع التي تسمى عندنا مجازاً ، والفاضل من هذه الأشياء أن يستعمل من كل واحد منها ما هو أين وأظهر وأنبه ، وهذا لا يوجد إلا في النادر من الشعراء لأنه دليل الهارة

وقد أتى المترجم على نموذج من تلخيص قصائده المدح ، يريد أن يجعل الأجزاء التي ترتكب منها القصيدة ، فأرجع تأليفها عند العرب — إلى ثلاثة أجزاء : الجزء الأول الذي يجري عديم جرى المصدر في الخطبة كذكر الفيل والفتول ، والجزء الثاني الذي يجري في الخطبة كذكر الفيل والفتول ، والجزء الثالث الذي يجري في الخطبة . وهذا إما مدح للممدوح أو تحقير للشعر الذي قاله . والجزء الأول أشهر من هذا الآخر ، وذلك يسمونه الانتقال إلى الثاني استطراداً ، وربما أتوا بالجزء الثاني دون الجزء الأول كقول أبي تمام : « لسان علينا أن قول وضلنا »

أز قول أبي الطيب : « لكل امرئ من دهره ما عتودا » ويرى غير المدائح للمدائح التي يوجد فيها التركيب أي ذكر الفضائل والأشياء الحزنة المخرقة والرقعة . . . وكأن بين رش لم يفضل هذه الأشياء لأن العرب لا يمزجون الأشياء الحزنة المخرقة والرقعة عندنا . . . وإنما هي من صفات الشعر اليوناني (ونخاسة الأوميرس) . ثم أشتم إلى ذكر الخرافة ، والخرافة تكاد تنطبق على الأشعار اليونانية . . . ولكن أرسطو يرى أن الخرافة ينبغي أن يكون خرجاً مخرجاً ما يقع تحت البس ، لأنه إذا كانت الخرافة مشكوكاً فيها لم تقبل القبول المقصود بها ، وذلك أن ما لا يصدق المرء فهو لا يخرج منه ولا يصدق له ، وفي هذا سر عريق من أسرار الإبداع ، إذ ليس الشاعر من أخرب وأجرب وليس الشعر بالشعر بالذهب في الترافة والتضليل البس من الصدق

الرسالة

١٠٦١

أدوات أن تحاك أمتة سواها ، وأن تقبل الآثار بقوانين غيرها ...
وإننا ننظر في التشريع لهذه القوانين لأننا نراها قوانين إننا
أعانت مرة فقد لا نعيد كثيراً . . . والبقرية في الشعر تستلهم
نفسها ولا تستلهم قوانين . ولكن هذا لا يصرفنا عن القول
بأن هناك قوانين إننا لم ينفرد الشاعر ما عليه ذلك بالفساد .
وإننا أبلغ سقراط حين شبه الشاعر بالصور ، فليس للصورة ذلك
الذي تمتع صور الأشياء ، أو يخلق أشياء غريبة لا تناسب فيها
ولا فكرة . وليس الشاعر بالذي يسطر نظام الطبيعة الشامل ،
ويشكل ألوان الأشياء بخياله المضطرب ! ! إننا الصور من
يساعد الطبيعة على إبداعها وتزيينها ، والشاعر هو من يكون أميناً
على ما يستل له في الحياة . . .

وقد تكون قوانين سقراط في الشعر - صابرة قاسية لأنه
يطلب من الشعر ما يطلب من الفلسفة ، اهتمام بالفضيلة ،
واستمساك بالحقيقة . . . وقد يخرج من هذه الحدود لأنه لا يطبق
القيود ، وقد يرضى بأن يذهب قسمه ولكنه لا يرضى بأن يلقى
بحرقه . . . جناح الفن دائماً خفاف يثنى السمو والمرو ، وويل
لنن إننا استمان بمناخه على الأصدار بدلاً من الارتفاع ، لأن
روعة الفن في ارتفاعه لا في اعتداله !

وقد كان ينبغي لثل هذه القوانين الشعرية أن تكون غريبة في
الشعر العربي لأنها مقاييس غريبة ، منطقية في النقد ، ولكنها
صارت عادة كرام السحاب ، لأن الأدياء لم يقيموها ، وقد قرّبها
ابن رشد من الأخفام بعد أن عرّبها وأعرّبها بالمناجيز والأشمة
العربية ، ولكن أهل البيان العربي ، وجعلوا أن الأدب العربي
الطائفة بما يخالف هذه القوانين ، يستحيل عليه أن يحطم ما عليه
وأن يسبق طريقاً جديداً يحطه بأبدى هذه القوانين الجديدة التي
لا تلزم البيان العربي ! ! !

(دبر الزور) عيني هندروى

مجموعات الرسائل

من مجموعة السنة الأولى جملة ٥٠ قرشاً صريحاً هذا اجرة البريد
من مجموعة السنة الثانية (في مجلد) ٧٠ قرشاً هذا اجرة البريد
من مجموعة السنة الثالثة (في مجلد) ٧٠ قرشاً هذا اجرة البريد
وأجرة البريد من كل مجلد في الخارج ١٥ قرشاً

كما يذهب إليه بعض الشعراء . والشاعر الموهوب قد يتناول
ما بين يديك ، ويدخل في عالم نفسك ، ثم يحسبك بما تعرفه
وتحسب أنك لا تعرفه ... لأنه أدرك بصفته وتأمله أشياء منك
لم تدركها بنظراتك السطحية

ثم عرض للأشياء التي يجب أن نتحد في المدح أو المذموم عملاً لإلما
تحليل الفيلسوف الذي لا يسمح ببث في القضية ، ولا بجلاب
في الحقيقة . هو يريد من الشعراء أن يتبنوا هذه الحقيقة ، وأن
يرزوا من المدح أو المذموم الصفات التي يتجلى بها . . . وإننا نتحد
بالماديات كثيرة والفائضة ، والماديات اللافتة بالمدح والصالحة له ،
وذلك أن الماديات التي تليق بالبرأة ليست تليق بالرجل . وأن
تكون ما يشابهه وأن تكون متوسطة بين الأطراف ،
ثم لا يورد الشاعر في شعره من الملاحظة الخارجية من القول إلا
بقدر ما يحتمل الملاحظون من ذلك حتى لا ينسب إلى التلويح
والخروج من طريقة الشعر . وكما أن الصور الخائقة يصور الشيء
بحسب ما هو عليه في الوجود حتى إنهم قد يصورون الضباب
والكسالى مع أنها صفات إنسانية ، كذلك يجب أن يكون للشاعر
في محاكاة يصور كل شيء بحسب ما هو عليه حتى يحاكي
الأخلاق وأحوال النفس ومن هذا النوع من التمثيل قول أبي
الطيب يصف رسول الروم الواسل إلى سيفه القولة :

ألك بكاد الرأس يميز عقده وتند تحت الأبرص منه المناسل
يقوم تقوم السائلين مشبه اليك إننا ما وجّه الأفعال كل^(١)
ينتهي ابن رشد من مقارنته ، ويذكر شذوذ العرب في
كثير من هذه القوانين الشعرية . ويقول مع أبي نصر الفارابي :
« وأنت تعلم من هذا أن ما شعر به أهل لساننا من القوانين
الشعرية هو ترد يسير » وفي الحق يتبين لنا هذا الشذوذ كثيراً
هند دراستنا للشعر العربي دراسة نقدية كما يتصورها ابن رشد ،
وذلك نأخذ إما إلى سهل الرب لهذه القوانين ، وإما إلى أن
هذه القوانين لم تلائم طبيعهم . وهذا القول أرجح عندى لأن
الأمة لا يمكنها أن تخلق لشعرها قوانين قبل أن يكون لها شعر ! !
وأن شعرها الذي نسوقه هو الذي يخلق قوانين قديماً ! ! إلا إننا

(١) يقول : أنك وقد دأخله الحرف ما أراء القتل نسب عليه حتى
كلوداس يكثر لوجهه أن اتصل به وتكاد مفاصله تعلق من الحرف
عن إننا صرح مشبه من الرعدة قومه هزيم السيلين (وما سفلن من المند)
من جانب

الطبعة الأولى من كتاب

« شعر حافظ »

لإبراهيم عبد القادر المازني

تقديم : مدحت الجيار

●● في ظل حركة نقدية شابة وجديدة ، نخرج على السائد والمألوف في شعرنا ونقشنا العربي في بدايات القرن العشرين ، كتب إبراهيم عبد القادر المازني مجموعة من المقالات المهمة في تاريخ نقدنا العربي الحديث . هذه المقالات تدور حول هذين : هدف يهدم الماضي في جوانبه البالية ، وهدف ثان يضرب في الجليد ، ليبقى نظراً نقدياً جليداً .

وكان من الطبيعي أن يتعرض المازني لشعراء عصره ، ليقارن بين ما يكتبونه ، وما كان يكتبه الأسلاف ، وما يكتبه الغريون . وقد حظى الشاعر « حافظ إبراهيم » بنقد طويل ظهر في المجلات والجرائد التي كانت تنشر للمازني . وقد كتب المازني نشاطه النقدي التطبيقي التحليل في مجال الشعر ، خصوصاً به شعر حافظ إبراهيم ، فكتب مجموعة من المقالات في جريدة « صكاظ » متفرقة بين عامي (١٩١٣ - ١٩١٥) جمعها فيما بعد في صورة كتاب بعنوان « شعر حافظ » ، وطبعه في مطبعة اليوسفور (١٩١٥) .

وقد أضاف المازني إلى مقالاته حكايات كتابات أخرى عن حافظ ، وقدم لها مقدمة تشرح هدف الكتاب وموضوعه ، وسلسل هذه الكتابات وفق تدرج تاريخي وفق ، راعي فيه أن تأخذ هذه المقالات شكل كتاب يفيض بعنه إلى بعض .

ولكن الطبعة الأولى من هذا الكتاب قد نفدت خلال عدة سنوات ولم يبق منها شيء . وقد رأيت مجلة « بصول » أن تعيد نشر الطبعة . الأولى لهذا الكتاب بعد ففاده منذ زمن بعيد وتحوله إلى وثيقة نادرة . ولهذا ، سوف تزود هذه الوثيقة بتصرف للطبعة الأولى ، وكشاف بالأعلام الواردة فيها ، وفهرست إجمالي لم يصنعها المازني نفسه ، ورأينا أن احتياج الكتاب لها كبير .

توصيف الطبعة الأولى من كتاب شعر حافظ (١٩١٥) :

يقع كتاب « شعر حافظ » لإبراهيم عبد القادر المازني في ستين صفحة من القطع المتوسط (١٥ × ٢٠) ، تبدأ بمقدمة ، وتتوزع في أربع عشرة وحدة ، وتنتهي بخاتمة تتمثل في هامش كبير عقب الوحدة الأخيرة ، وتستغرق الصفحتين الأخيرتين .

وتنوزع الوحدات وفق المقالات المنشورة في (عكاظ) تمثل كل وحدة مقالاً . وللملك يمكن إعجاز هذه الوحدات في عدة موضوعات متصلة ، منع من اتصالها - في البداية - أنها مقالات متسلسلة مرتبطة بالمساحة المتاحة للكتاب ، فكان مقصراً لأن يتناول الموضوع الواحد في مقال أو مقالين ، أو ثلاثة ، أي في وحدة أو اثنتين أو ثلاث .

وستتفرق المقدمة (ص ٢-٧) الحديث عن خلاف المذهبي : الجليلي الوجداني ، والإحيائي التقليدي . وستتفرق الوحدات الثلاث الأولى (ص ٨-١٣) موضوع المقارنة بين شكري مثلاً للجليل ، وحافظ مثلاً للتقديم . وتستغل الوحدات الثلاث التالية بالحديث عن سرقات حافظ (ص ١٧-٣٠) . أما الوحدات الست التالية (ص ٣٠-٥٢) فقد خصصها للمازني لأخطاء حافظ اللغوية والنحوية والتركيبة ، وبين مواضيع الحشو والزيادة ، والتكرار ، وعدم الدقة في صياغة المعاني . ثم خصص للمازني الوجدانيين الثلاثة عشرة (ص ٥٢-٥٥) والرابعة عشرة (ص ٥٥-٥٩) لقصيدة «زوال مسبق» . ثم جاءت الحاققة لتلخص رسالة المازني إلى حافظ في هامش استغرق صحتين (ص ٥٩-٦٠) ، علاج فيه للمازني قضية الشهرة والجودة ، والكتب الناتج من استسلام الشاعر لريق الشهرة ، مركزاً على العلاقة بين الجودة والصدق .

وواضح أن المازني لا يعالج موضوعاً واحداً في كل وحدة مستقلة ؛ لأنه يضع موضوعاً رئيسياً وأفكاراً متفرقة توضحه وتقيم عليه الدليل ، كعادته في الاستطراد والغوص في التفصيلات والجزئيات .

وقد عالج المازني شعر حافظ بمنهج تحليل ، يتم في المقام الأول بعرض هذا الشعر ، في بعض جوانبه الضعيفة ، عللاً إياها ، معرضاً بأخطائه وسقطاته ، مغالطاً إياها بشعر شكري ، ويشعر عرب قديم في عصور مختلفة ، ويشعر عرب حديث ومعاصر ؛ فقد أورد - في هذا السياق - شعراً للشعراء : ابن المعتز ، وأبي تمام ، والابوردي ، وامرئ القيس ، والباوردي ، والبحتري ، ويشار بن برد ، والتميمي ، وجبل بنية ، والجبري ، والحولوزي ، والسري الرفاء ، والشريف الرضي ، وصرمد ، وعبد الله بن طاهر ، والمتنبي ، وعبد بن بشير الحارثي ، وعبد أبي عطية السعدي ، وعبد بن سهل ، وسلم بن الوليد ، وأبي العلاء المعري ، ومهيار الديلمي ، ومولك اللصم ، والهمداني . وقد استهدف المازني من هذه المقارنات أن يبين مدى تهافت شعر حافظ ، حين يقارن ملحه التقليدي الإحيائي ، وملحه عبد الرحمن شكري الشعري الجليل على وجه الخصوص .

لقد كشف المازني خصائص الملح التقليدي الإحيائي من خلال تحليله شعر حافظ بوصفه نموذجاً لهذا الملح بما يحمل من وجوه الكتب والأدهاء ، والشكيلة اللفظية ، والسرقة ، والعتاة بالعرض دون الجهر ، والمبالغة ، وفساد اللوح ، والتأنيق ، وفساد المعاني ، والحشو ، والتكرار ، والأخطاء والسقطات . . . إلخ .

ولمجة المازني - في هذا الكتاب - مرة ولادة . وإته لتصيد الأخطاء لحافظ ، حتى إنه لا يذكر له بيتاً واحداً يجعل نية أو جهلاً أو حسناً . وهذا ما يدور إلى مراجعة هذه الآراء ، ومراجعة أحكام المازني تجاه شعر حافظ ؛ ففيها أثر للهوى الشخصي والملهي .

٢٠ يضع المازني عناوين لكل الوحدات ، بل يكفي بعنوان رأس الموضوع حتى يكتمل في الوحدات التالية .
٢١ - غلو الطبعة الأولى من المواهب والفهرست ، بل ليست هناك إحالات إلى مصادر أو مراجع تفيد في تاصيل الآتي في شعر حافظ ؛ فهو يذكر المعلومات والأفكار مرسله ، حتى إنه يذكر أبيات الشعر منسوبة إلى هذا الشاعر م أو الحديث أو ذلك ، دون تحديد أية يلائم من مصدرها ، باستثناء ما صنعه مع قصائد حافظ ؛ فقد ذكر القصائد التي اعتمد عليها في التحليل ، وهي قصائد : القنونيغراف ، رعاية الأطفال ، تهمة السلطان عبد - ، ورائ الشيخ محمد عبده ، زوال مسبق ، قصيدة إلى صديقه الباهلي ، قصيدة لفيكتور هيجو . . إلخ .

ومنح المازني هنا منهج انتقائي ، مجزئ ، يعمم النتائج من مقدمات جزئية تحتاج إلى مراجعة . ويتفق الأمر إسناد القصائد والأبيات إلى مصادرهم ومؤلفيها وسياقاتها ، لتكتمل الصورة الشعرية أو الفكرة المعالجة ؛ لأن تحليل هذه الجزئيات يوقع المازني أحياناً في بعض ما أخذه على حافظ وشعره ، أعني إطلاق حكم الجزئي على الكل ، والانتقال على الحقائق .

إن وحدة البيت واستقلاله في شعر التقليديين والإحيائيين (وحافظ منهم) هي عنده عيب واضح ؛ لأنها متلفة لعضوية القصيدة . واعتاد المازني على بيت مفرد ، أو فقرة مقطوعة السياق ، أو أبيات متفرقة من قصيدة واحدة ؛ هو كذلك مناهي لوحدة النص وعضويته التي يدعو المازني إليها . وهذا ما يدور إلى مراجعة هذا الكتاب مراجعة نقدية ، تشمل شعر حافظ ، ونقد المازني كله .

ويعد نقد وقف المازن عند مرحلة-بعضها من حلة حافظ الشعرية ؛ إذ توقف عند تاريخ طبع الكتاب (١٩١٥) في حين ظل حافظ يبدع حتى وفاته (١٩٣٢) . ويستدعي هذا الزمان الطويل الواقع بين (١٩١٥ - ١٩٣٢) نظرة جليدة إلى شعر حافظ وإلى نقد المازن ؛ نظرة تضم إليها ما كتبه المازن عن حافظ حتى هذا التاريخ وما بعده ، كما تضم إليها ما كتبه حافظ بعد هذا التاريخ واستدرك فيه بعض ما عابه عليه المازن .

كشاف الأعلام الواردة في الطبعة الأولى

٣٩	المعقد (عيسى)	٢٠ ، ١٩	ابن الممزر
٢٥ ، ٢	معكاف (علاء)	٢٨ ، ٢٤ ، ٢٣	أبو غلام
١٨	كاثولما	٢٦	الأيوبي
٥٥	كرومر (الثور)	٢٦ ، ٢٠	امرؤ القيس
٢٧	للزني (ليرنيم)	٢٤ ، ٢٣ ، ٢٠	البارودي
٢٠	لقبي	٣١	البحراني
٤٠	مجنون ليلي	٢٣ ، ١٨	بشار بن برد
٥٤	محمد أبو حنيفة اللبني	٢٨	الشمسي
٢٤	محمد بن بشير الحارثي	١٩	جبل بعلبة
٢٣	محمد بن سعد	٣٠	الجبري
١٧ ، ١٦ ، ١٥ ، ١٢	محمد حنيفة	١٩	الحوازمي
٢٣ ، ٢٤ ، ٢٢		١٢	حنوفاي
٢٠	مسلم بن الوليد	٣٥	رواقيل
١٢	سيما	٣٨	الرافعي
٢٩ ، ٢٤ ، ٢٣	مصر	٣٦	الشري الرفقة
١٨ ، ٢٠	المعري	٢٦ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٣١	الشريف الرضي
٢٧ ، ٢٦	مهار الدينبي	٨ ، ٩ ، ١٠ ، ١٢	شكري (عبد الرحمن)
٢٤	ميربلك للمعري	١٣ ، ١٥ ، ٢٨ ، ٣٩	
٢٠	مهار الدينبي	٣٥	شكسبير
١٢	ميت شعر	٢٧ ، ٢٠	شوقي
٢٢	عائلي	٢٦	صرد
٢٩	المسلط	٢٩	الصين
٣٥	عيلات	٣١	الطالع
٢٩	المك	١٤ ، ١٥	عبد الحميد (السلطان)
٥٤	ورث وورث	٣١	عبد الله بن طاهر
١٢ ، ١٦ ، ٢٠	الديان	٣٥	عطيل

فهرست عام للموضوعات الواردة في الطبعة الأولى

العلام	ص	ص	أصطلاح
مقدمة	٢ - ٧		عروة لأصطلاح
شكري وحافظ	٨ - ١٣		سقطك
قائد نوري حافظ	١٣ - ١٧		سقطك وأصطلاح - عروة
مرثاة ١	١٧ - ٢١		نظير والتكرار
مرثاة ٢	٢١ - ٢٤		زنازل سيف ١
مرثاة ٣	٢٥ - ٣٠		زنازل سيف ٢
قائد معانيه	٣٠ - ٣٣		تعليل للمازن
			٣٤ - ٣٧
			٣٧ - ٤١
			٤١ - ٤٨
			٤٨ - ٥٢
			٥٢ - ٥٥
			٥٥ - ٥٩
			٥٩ - ٦٠

شعر حافظ

وهي مقالاتٌ معدةٌ في مقدمه
نشر بمصر في د عكاظ

بقلم

إبراهيم عبد المنار المازني

—x—

حقوق الطبع محفوظة

الطبعة الأولى

١٣٣٣ - ١٩١٥

مقدمته

كتبنا هذا القصد منذ علم ونشرناه فيما في عكاظ ولم يكن الباحث
لنا عليه كما حسب بمضمون ضيقه نغمها الرجل أو عداوة بيننا وبينه ، وكيف
يكون شيء من ذلك ولا علم لنا به ولا مدافعة ولا صحة ، ولا نحن نترقب
من الأكتابه والشعر . أو نراجع على الشهرة لأن ما بيننا من تباين للمذهب
واختلاف للنزج لا يدع مجالاً لذلك ولكن لسوء الحظ أخذت من يتولون
الذهب الجديد الذي يدعو إلى الإلحاح من التقليد والتكيب من احتفاء
الأوليين فيها طالع عليه التقدم لم يند بصلح لنا أو فصلح له . أقول لسوء الحظ
لأنه لو كان الناس يرون رأينا في ضرورة ذلك وفي وجوب الرجوع
عن خطأ التقليد لرجمنا من الوقت ما نخسره اليوم في الدعوة إلى مذهبنا
ومحاولة رد جمهور الناس عن عادة إذا مضوا عليها اتقدمتهم فسيئة الصدق
وزيرة النظر وما عاهد الأديب وقوام الشعر والكتابة

ولو كان الناس احتادوا القصد وأنمو الصراحة في القول وتروخي الصدق
في العبارة عن الرأي لما كانت في حاجة إلى هذه المقدمة أو ضرورة إلى تبرئة
نفسى ودفع ما يرموننى به وكنت أتر القصد على ثقة من حسن ظن القراء بى
وبخلوص نيتى وبرادة سريرتى مما أقصه الأوهام ويصوره الجهل . ولكننا
لسوء الحظ مضطرون أن نثبت حسن القصد فى كل ما نتقد كان إلا بما يكن
أن يشمل عيناك الأودافه الصنائع والأحقاد . ومن سوء حظنا قاندى مصر
أنه يكتب القوم لا يستطيع أن يركن إلى الصافى أو يقول على صحة رأيه

محبته بها أو يقلل مجال من الأحوال - كالمصدق والخالص في المبادء عن الرأي أو الإحسان - وهذا وحده كليل بالقضاء على فكرة التقيد وبمكافاته ليسج من ورد شرعة الأدب ، ولم أنه يحتاج إلى مواعيب

وملكات غير الكد والدؤوب والاحتيال في حكاية السلف والنسب على قائلهم والاختصاص بهم فيما سلطوهم من مآلهم ، ومن تسط في شمر الأديان لا يسرق منه ما يقني به يورثا كبريات الكبروت ، ولكن يستغنى به يورثه ويستعين به على استخلا نوااض الطبيعة وأسرارها ومناياها ، وليبتدى بعلوم البيرة في ظلمة الحياة وطوكة الميتى ، وليتقرب بنظره مشاهها التخلية إلى عالم يشتمل في داخله ولم يتم به حالمه - أول لا يسج من هذا شأنه ، وتلك حاله إلا أن ينظر إلى حال الأدب المعصرى نظرة في طليها الأسف ولطيفة واليأس ، وكأننا شامت الأقدار أن يذيب أحدها نفسه ويمسر قلبه وينسج آلامه ويخاونه التي هي آمال الإنسانية ومخاومها . ويستوى من رفات آلامه شهايا يفتي . الناس وهو يجترق ، ثم لا يجيد من الناس أعما حقائقا يؤازروحيته على الكشف عن نفسه وازاحة حجبها المتعوض عن إحسانات خياله التي رعا التيسر على التارزى للقرط حداثها أو غابت في معالوي اللفظ واستشرت في مغانى الكلام .

أليس أهدنا عبقروان هو صريح و به من صالح الياأس خاطر و باسنية العسر ! أقصى على الناس حديث النفس وأتهم وجد القلب وتجوى القوواد فيقولون ما أجود لفظه أو استغنه كافي إلى اللفظ قصمت ، وأنصوب قيل عجزهم من آآ الحياة يرحم لو تأملوها تقوهم بادية في صفاتها فلا ينظرون إلا إلى ذخيرها وطارها وهل هو مفعض أم مذهب وهل هو مستطلع

وليساغى التراء في ذلك فقد رأيت عجباً أيام كنت أنشر هذا التقد : من ذلك إلى كنت إذا قلت إن حافنا أعطنا في هذا الشيء أو ذلك حال بمضمون ولم يحطى حافظ فانا ما اتبع العرب وقد ورد في شرم أشياء ذلك ، كان كل ما قال العرب لا ينبغي أن يأتيه بالمال ولا يجوز أن يكون إلا مصححاً مبرماً من كل صيب . إلى غير ذلك ما يرى المرء بالأس وعمله على القنوط من صلاح هذه القول .

ولذا فرشنا ان العرب أمابوا في كل ما قالوا أخرى ذلك يستعدى أن تصعد فقدمهم ونخذى عالم في كل شيء ونحن لا نغيا حياهم ، أنسا الرواين شتهم ولا ايرث حق التصرف فيما يورث ، هل تتليدك العرب وجربك على أسلوهم يتفع لك في غفلا نوحوا و منطلق ، كلا ! إذا فكيف يشفع لك في غير ذلك مما لا يصبح في القول ولا يتفق مع الحق ، وكيف تشاكم إلى القمل في الأولى ولا تستغني في الثانية ؟

لا نذكر ما الدراسة الأدبية القديم من النفع والمائدة وما الجيرة بمراعات العلماء قديمهم وحديثهم من القائمة والأثر الجليل في تربية الروح ولكنه لا يجنى عا ان ذلك ركان مدعاة لثناء الشخصية والدعول عن الناية التي يسي إليها الأريب والبرئ الذي يمايلها الساعو والحو في الكتابة بوجه عام على أنه مما يكن فضل التقدم ويرتهم فليس ثم مسافع للسلط في ذلك لا استطع أن تبلغ بلنتهم من طرق الحكاية والتقليد فإن التغيير لا ينبغي بالاتراض من المرسيين ولست أقصد إلى بند الكتاب والسرء والأولين جملة وعدم الاحتفال بهم فإن ذلك سخط وحمل ولكني أقول إنه ينبغي أن يدرس المرء في كتاباتهم الأصول الأدبية العامة التي لا ينبغي لكتاب أن

شمره الاكل جليل من المالق ورفيع من الاغراض ، وكيف يكون معنى شريف وانحر غير شريف ، ليس شرف الفنى وجلالته فى صدقه ، فكل معنى صادق شريف جليل ، ألا ان منزلة المالق وحسنا ليسا فى ما رغبتم من الشرف فان هذا صنف كالأفرونا فى ما سر ولكن فى صحة الصلة أو الحقيقة التى أراد الشاعر أن يعبرها جليل فى البيت مفردا أو فى القصيدة جملة ، وقد يتأخر به الأمر أب عن هذه لطيفة فى يتأخر ويتبين وقد يتأخر له ذلك إلا فى قصيدة طويلة وهذا يستوجب أن يظهر الفارزى فى القصيدة جملة لا بيتا كما هى المادة فإن ما فى الأبيات من المالق إذا تدبرتها واحدا واحدا ليس إلا ذوقية لاكتشف عن الفرض الذى إليه قصد الشاعر وشعره كاه وتبيننا .

وأتم فافصل هذا الشعر السياسى اللبى الذى تأخرنا به الجين بعد الجين وأرى نزية له ، وهل تؤمنون به ، وهل إذا خلوتم إلى شياطينكم تحسدون من أنفسكم أن صرحتم أصداء تردمنا كتبه المصحف ، وهل كل غمركم انكم قد حوز هذا وتوزون ذلك ، وأنتم لا تحوزون بجلاء الواحد ولا تألزون موت الآخر ، ما أصبح جانيكم ؟

ليس أول على سوجهال الأدب عندنا من هذا الشك الذى يتخاذب الشعرون فى أولى المسائل وأكبرها وقد كتب تنادة الرب فى الشعر على نمر ما وصل إليه عليهم وفهمهم ولكنهم لم يجتروا شىء ، فسلح أن يفند دليلا على أمدراكهم لطيفته . ولما تنكر أن كتاب الرب متخالفون فى ذلك ولكن بحالهم دليل على تناقض بصائرهم وبعد صلاح أذواقهم ودقة تفكيرهم وشدة رغبتهم فى الوصول إلى حقيقة يأنس بها العقل وبروح اليأس التذكر أن إجماع كتاب الرب وترقيمهم دليل على تعميرهم بقرصهم

فى الذوق أم يستهينون ، وأفضى إليهم بما ينبغي أحدهم الخلاء من حقائق الحياة فيقولون لو قلت كذا بدل كذا لأعيا الناس مكان تلك ، ما لم لا يسمون البصر بأعرج حاج شطاه ، وكثرة مستورهم ، بأضحية الشعر ،

سيقولون ما فضل منكم الجديك على منكم القديم وماذا فيه من البرية ، ولكن حتى تدعونا بالله ، وأنى معنى رافع چشم ، وماذا أبكرتم من المالق السريفة ، والأغراض اللبية ، فقول قد لا يكون فى شعرنا شىء من هذه المالق السريفة والأغراض اللبية التى تطالبونها ويصيحون فيها عنها ولا تألزون أنفسكم جهما فى النورس عليها وتفتح أعلاها وتكلف لها أوزد لا تكون أحسن فى صوغ القريض ورياسة التوائى ولكن خيتنا لا يصح أن تكون دليلا على فساد منكمها وقصه إذا صبح أننا خيتنا فيما تكلمناه وهو لا نطقه ، بل هى دليل على مختلف الطبع لا أكثر من ذلك . وعلى فرض ذلك كله فإننا نأفضل المدح عليكم على الكذب ودنية الأقداء على تقويمكم وعلى الناس جيما وحسنا ذلك نفرا لنا وخرجا لكم .

ليس أطلع فى الدلالة على انكم لا تؤمنون الشعر ولا تعرفون غايةه وأنتم منكم من توكلم إن فلاكنا ليس فى شعره ممان رائحة شريفة لأننا الشاعر الطبع لا يست ذمعه ولا يكذب خاطره فى التقيب على معنى لأن هذا تكلف لا ضرورة له . ألا ليس يكلفكم أن يكون على الشعر طابع ناطقه وبديعه ، وفيه روحه وأحاسيسه وشواظيره وشواظيره سواه ، أكانت جليلة أم قبيحة ، شريفة أم وضيعة ، وهل الشعر إلا صورة للصياة ، وهل كل مظاهر الحياة واللبس جليلة شريفة رقيقة حتى لا يتوخى الشاعر فى

شكرى وحافظ

قد أثرنا أن نشر القصد كما هو ولم نر ضرورة القيد به لأن رأينا أن يتجرر ولكننا
زودنا عليه إتياء شطرت لنا فيما بعد

(١)

لا نجد أبلغ في اظهار فضل والدلالة عليه، وبيان ما للمذهب
الجديد على القديم من الزية والحسن، من الوراثة بين شاعر مطبوع مثل
شكرى، وآخر ممن يظنون بالصفة شغل حافظنا بك ابراهيم، فان الله
لم يخلق اثنين هما أئند تافقا في المذهب وباثنا في المذبح، من هذين،
والقصد كما قبل يظهر حسنة القصد.

حافظنا رجل زنا أول ما زنا بين السيف والمضغ، ومن أجل ذلك
تري في شعره شيئا من خشونة الجندى، وانتظام حركاته واجتهاد وصف
حياله وعجزه عن الابتكار والاختراع والتفنن، وامل هذا هو السبب أيضا
في أن حافظنا لا يقول الشعر إلا نثرا. يسأل القول فيه من الأعراس يد
أنه على ما به من شيق في العنق، ويختلف في الخيال، كان أفصح لسان
تعلق به المصنف وأقدر الناس على نظم معانيها، وتضمينها أخبارها، وتسيق
نظمها لو أن هذا ما جمده عليه الشاعر أو أن في هذا غمرا لأحد شاعرنا
كان أو غير شاعر

أما شكرى وشاعر لا يصمد طرفة إلى أرفع من آمال النفس البشرية
ولا يصوره إلى أعمن من قلبها - ذلك دأبه وكده - وهو لا يبالغ كما حافظ
في تحجير شعره وتديجيه بل يحسه من الوشى والتعريض أن يسمك صوبت

وإنهم كانوا يقدرون بعضهم بعضا أن يذكروا ذلك على ما هو آتينا من ذلك وأعجب
غير أن هذا القلق والشك المستعرجين على النفوس لمهدنا هذا
الكيلا لأن بأن يقصدا رقة الأمل ويطيلا عتال الرجاء لأن التعلق دليل
الحياة والشك آية القفلة وما يدرينا لعلنا في عذ نجني من راس هذا القلق
أزاهير الحكمة والعلمانية

الشارف



أليس مآنيه بادامت هذه صحيفة لا يقوم بينها وبين النفوس حجاباً ،
وبعد فان حافظاً انا تقيس الى شكركى لكابركم الآجلة الى جانب
البحر المسيق الزاخر ، وحسب القارئ أن يأمل دور انبها ليلم ما ينهبها
من البمد وليوف كَيْفَ قِئَمة الخيال حافظ ، ويسمو بشكركى فى سباه
الشكر ، وكيف يحزن التعبد على الرجل ويثقل فى وجهه أرباب الصمرف
والفتن ، فان حافظاً قد مدنا فى شوره جذور الرب وقلام فى أعراسهم
وفرط عانيتهم بسلاح اللغظ ولان فسد الفنى ، وشكركى قد صمغ هذه
التعبير وكما عن نفسه ، لعله ان القل لا يطلع عاؤ للبتكر والكتعها قللت
الرب ظن ثاقى بخير مما جازا به ، ولأن له موت سلامة الذوق وصديق
النظر ما يبره غناية هذه الاعراض القديعة الدارسة وفادها ، ولانه وجد
من صفاء خياله ، وخصب قريحته ، وسعة دوحه خير مدين له على اقراغ
طريقة بكرة لم ينفها كزرة الطراق ولا حق على رسبا القدم .

(٢)

كبتنا عن شكركى فى الممدد الماضي كلمة وجيزة ، أخطفت بعض
أنصار حافظ وأنيابه ، ولقد عابوا بها على ما لنا ، وقالوا أجهلت ذكر
شكركى ، وبمدحه أسس مدح ، وعملت حافظاً واستهيت به ، وسفرت
مته . فكان أن أسسنا باننا بلومرا انا قديما شمر حافظ ، ولكن لاسم انا لم
تفخقه ، دام يذكروا رأينا ، ولكن أنذكروا استغنائنا للرجل واستعنا بنا
لنا ، وهو الذى سار اسمه على مسير ، وتجاوزت بصمدى ذكره الحامل ،
ولسوى كيف أبهله ولا قدر لشمره فى نفسى ، وكيف أعطته وليس عتدى
بالطيم ، أو أكبرعمره ولست على يقين من أنه سيتبقى على الزمن الاق

تدقيق الدماء من مرجح اللؤا ، ولأن يغضى اليك بجوى القلوب والفتا ،
وأن يريك عيون اللدى على جدود الزهر ، والشارع شمر القمر على مكهر
التعبير ، ودميض الانبساطات فى ظلام الصدور ، وأن يشعلت نسيم الراس
وأعلاش السحر ، وأن يشمر كعزة الحنين ودفعة اليأس والامل ، وأن
يقوم بك فى خليج الفكر كخشف لك

• (بح) ممان يعود لورساتها الره وحلى بها دوحه اليلات
لنت تراما بالراى حتى زاما موقوف يقطان
علانا ناطلا احو الصمت والهمد ت صكرم البيان جم الامان
يتناول أبسط مقال الطبيعة والفلل وأنندما رجا بالآ والبياء والاصالا
بالنفس ثم يصوغ لك منها شمراتى المستغف ، كدبر الساء ، جم الحسن
بجئت النفس بأمر للموى ويسأل الأرواح رجع السؤال

وحلى الجلة فان شمره وحى العليمة ورسالة النفس

وليس شمر شكركى يبدعه فى هذا العمر ، ولكنه نتيجة طيبة
لناى الشراء فى النهج القديم ، ولما يتيم فى احشاء الشال المتيق ،
والغرب على قالب التضمين من شمر الرب ، ولوم لم يكن شكركى
لتيغ من غيره هذا الصم الذى تقرأ له اليوم

وكذلك يختلف اسلوبه الكناجى عن أسلوب حافظ كما يختلف
أغز لسما الشمرية وسامعها فى استفتاح أطلاق الدانى ، وذلك أن حافظاً
شديد العمل ، مغرر الكلف ، كدبر الخائق وشكركى يسبح بالشرسكا
لا يسر عليه جتنا ، ولا يكدر فيه عامل ، ولا يهمل كلامه بهد سبأ ونتيج ،
وحافظ يكسر الدانى الملوقة الاسبال البالية ، وشكركى لا يبالى أى ثوب

مخالات الجرائد . وهل يخرج حافظ عن الطريق القديم الأدرس أو قال في غير مائات فيه الرب : هذا ديوانه في مكتبة الإصلاح و طبعته من له به عهد ان كان في علك عسا تحول ، وهل أدل من ذلك على التقليد دومن اللقية وقصور البيع ، وإذا لم يكن التقليد من انا على السير من الإيجار فأى شيء أدل منه ، وإني في الظاهر السير والتصور وعلى أهم يقولون ان التقليد ليس بسبب ونحن نقول معاً يمكن من الامر فانه في كل حال دليل على ضعف الجليل ، وعدم القدرة على الابتداء ، وقصدان الشخصية ، وفخا في غيرها . . . ولعلك واجد من يقول لك ان حافظ طرق ابراهيم التمر لم يسبق إليها قتال في زوال ، وسببا ، وحرب والبيان ، والطرب البلية وغيرها وفي الحوادث الجسيمة مثل قضية الزوجية ، وحرق بيت غورو ودشوري ، وغلاء الاسعار وزاد في الأوصاف وصفت الجرائد ونست البورصة والفرش والافكار فانه لم يسبق إلى ذلك لو كان العرب لم تحمل شمرها ديواناً لاخبارها وأياها وولائها ، هاترا قصيدة حافظ حقيقة بهذا الاسم فأنتكم بيت واحد من ديوان شصكري يفضل كل اناله حافظ وانساره ، وبعد فيذا يقتل حافظ شكري ، وأسر فانه التي لاخصي ماغازاته التي يكاد يحطها المد ، أم بتشيده بعصره مسلوثة ، تسمى السورد النخبا ، أم بضم خيالها الذي له أن يقتل بالبرود من فرق الجسور بعض الناس على البذل طيبة رهانية الأطفال وده لاسياها ، بالال ام قوله نصف الجرائد

جرائد ماخط حرف بها لير تحرق وتضليل
جملها الكذب الأديها كآنها أول ابريل

ولقد بلنا انت حافظا بسط ساه فينا وقد جاء وتوارى بالتم والتقص ، وهذا مطر غير مبين حائل الأناية وجنوبها ، وهذا صاقد على صيق الروح ، وعادية النفس ، لأنت العظيم لا يجب اللبح لذاته ، ولكن لأن فيه نمرانا بالحق انطاد والجبال الابدى وهو لا يجب نفسه أكثر من حبه الظاهر هذا الحق لان فقلت لما في الحق والجبال تكسر من غلواء أنانيته ، وليس أدل على الحقيقة ، وسمة الروح من أن الرجل يستطيع أن يعبر على مثل الأيام وترواني الشجرة عنه وأنه لا يقبل على الناس بالوم من أجل أنهم لم يتكروا له عملا ولم يسمروا بفائده ، ولا أحسوا بالجلية اليه . وأخلى بين حاله ذكره نفسه أن يغشه الناس . وعن يستعمل الشجرة أن لا يظفر منها إلا بصيب وشبك الزوال ، وإذا كان طالب الشهرة لا يستدل عمله إلا بقدر تدهاج الناس له فاما غفلتهم أن لا يجدوا فيه شيئا حقيقيا بالدهج والثناء ، وجعل بينه ، وغرور كبير في الرجل أن يتوقع الثناء على عمله من أجل أنه عمله ، لا على قدر ما فيه من الحق والجبال

ارى طول عهد الناس بالحق والمناطة والعامة قد أناسم حلولة الصدق ، ولكنهم غافقون أن يردوا انقسامهم على ترويقه ، فان ذلك أجدى عليهم وأدلى على كرم النية ، وشرف الترفع ، ونحن فلا نرى بأسا من إرضائهم بجائزة الأجل الى التمهيد ان مكنا ذلك انصاف حافظ وهو مالا يجب فان الرجل ليس من أعدائنا وان لم يكن على ذلك من أسدائنا فلما انت شكري أسسح خاطرك . وأخشب فهدنا وأوسع خيالنا ، وان يبله غير سبيل حافظ ، قبل بوى القاري ، أنا لبدنا عن موى السداه ليس شمر حافظ فاصرك على اللبح والزائد ، ونظم مشهور الأجار ، وصوغ

شاعر النيل وشاعر الشرق ، ولئن آكف مع حقى ثوب الناس المرشد منهم
ويصلوا اليه لا يبعد الا في رجال الملكية الخلدية .

ولو كان الأديب حكيمه تنتصف له من الدين .- وتكافئه الحسن
لكن اقل جزاء حافظ على ما ارتكب من التمر ان يبتاع ما اعتراه الناس
من كبته ثم يجرها يده لا في شمره جناه على الأديب ، وانت قد تلم
ان من التمر ما يركبوا آتاء ، وونه ما هو برى ، صالح ، أما الآثم فذلك الذي
يفسد الذوق ، ويوتد الناس الكذب ، ويغال التفرس ، وشمر حافظ
من هذا النوع

وذلك لأن حافظا ليس صادقا في شمره ، فهو يذم اليوم ما اتهمه
بالأسى ، واثقاه قبل ذلك لأنه شفيف الذهن لا يرى له في شيء ما
وسيله اذا أراد أن يقول شيئا في (حادثة) ان ينشئ مجالس اهل
الحضارة ويثاقبهم الخلدية ، ليصرف ما يبقون ان يكون رايه ، ورضيه فيها
شيئ ذلك من طيب النساء ، ويجعل الذكر ، ومن كان ههنا شانه فليت
شمرى كيف يبدى في التمر . الا ترى كيف اتهم مدح السلطان عبد المجيد
قبل الدستور صرف بعده التناء الى رجال تركيا الفتاة وجعله وثقا عليهم ؟
ومل أول من ذك ذلك على انه ليس بصاحب رأى وانه انما يثام الجهور
ويجاريهم في اراهم واسلامهم ، لارايه في طبعه ، ولكن لسحر وصفه في
ذمته ، وعمل اشنع من هذا الصنيع ، وانفسد للتفرس ، واتكل للمقول ، او
اسرأته في رغبة الناس على اللق والتناق ، واللائق ، وصددهم عن توحى
الحق ؛

وعلى ذكر عبد المجيد نقول اننا ما رأينا شخص من غلو حافظه وباليته

وفيهم تهل الروح ، وبرود الفكاهة ، وهو دانيال ، مالا يخفى على
العامى فضلا عن الأديب . أم يقول يعت التفرغوا عن
وعدوا السيل الى التناطح بيننا ، والسبح عليك الكذوب الخلدية
لا تجعلوا لارتد سلكى الموى ، فلا صدق الرسل . الجاد التامق
وفيها ممت السخافة والبدع عن التفرس ما فيها . وأرى شيخ هذيان
البيان من قول شكرى في التفرغوا عن

هل علم التمر في وصكره شأن الذى تخفى من قدومه
ومل دوى الطرب ماذا الذى يستعصر للعود من قبره
ياحيا من ثاقل أبكم تألف الاطلاق في صدره
يستخرج اللحن بمسونة تزيل ذاك اللبس من امره
تخط في اصعائه اسرها كأنها تبحث عن سره
بروى أحاديث انسى مضوا كأنها مرت على فصحكه
رأيت أيا القارى قتل أياها أيد غاية ، وأرى شكرى
وألف تخبلا . ولكننا نقول مع شكرى :

كم وردة ليس لها ثائق يجلبها الروض براد سحيق
وعامل والفنيل من حظه قدما حرمه بالافى واللتوق

(٣)

قال لى صديق وقد تاب حافظ من قول التمر ، وزجر غراب
غروده ، فلما أقصرت أبت أيضا عن قدومه ، فقلت ولئن كان حافظ قد
تاب فان الناس لم يتوبوا ، وما زال فيهم من يمدحه في التمر . ووسيه

في مثل قول حافظ هذا تضليلاً للتفوس ، وتديلاً عليها وتبريراً بها ،

وزجراً لها من أسرار الحق ، ومن عرفان قدرها

أما فقد فوق حافظ فحدث عنه وكفى بقوله

واسمحت سكندراً بقوة يطار منها الدر والجهر

ديلاً على سم فوهه وضفوفه نفسه التي أrote في منظر الدماء ما ينادر

منه الدر والجهر . ولو أني كنت أجهل نشأة حافظ الأول لكان هذا

البيت وحده تضليلاً بالألالة عليها .

وعلى ذكر هذا البيت أقول اني لا اعرف نولاً اقل على الطول

والسادة ، ولا اخرى للساس بالقصور والملكى ، والاحجام من خطبات

الأمرود من قول حافظ :

أني على الشرق حين اذا ما ذكر الاحياء لا يذكر

ودر بالشرق زمان وما يمر بالبال ولا يحط

حتى أعود الصغر أيامه فاقصصاً الأسود الأسمر

لأنه ليس في اتصال اليابان ما يخبر به الهندى أو الصينى ، أو العصرى

لأن غير الرجل بجواره دليل على عجزه عنه ومن عجزته ، وفي هذا الصغر

باعت على التواكل والتمتع ، وأنت أنطق أن التواكل يباهى باستظهار

الإناني على الانجليزي أو الانجليزي على الآلاني . كلا ؛ وأنا كان هذا

كذلك لأنى الاحزنى صاحب المنة القمية لا يفتخر إلا بما يدرك هو من

الغابات على أن البيت الثالث مكرر البيت الأول فهو حشو .

حينما اليوم ما أخذناه على حافظ وأنا ترانا أياً الفاروق نفي بقصد

شمره لأن خيابة الأديب أشبع من جناية القليل ليس لنا عنده كما توهم

ولكن ميانة حافظ تشفق منصرف النظر وجيز في الخيال ، ومبالغة فيفه

تنتف من قوة في الذهن ، ويبد في رمى النظر فاني ما قرأت قصيدته في

هيئة عبد الجيد بيد البلوى إلا استغرب على الصفا حتى خجنت على

تفني منه . واني شئ اسخف من قوله

سلوا القلائد الدواهل لاح كوكب على مثل هذا المرش أوداح كوكب

ومل أنفرت شمس على مثل ساحة الى ذلك البيت الجمي تسب

وهل قر في برج السمود متوج كما قر في بلدك ذلك للمعب

قد لاحت النواكب على غير من هذا المرش وطلعت الشمس على

أبدع من ساحة ذلك البيت ، وقرت ملوك لا يقاس بهم عبد الجيد ، كما

لا تخش أنت يا حافظ بشكري .

ثم تأمل بالله قوله من قصيدة يرفي بها الأستاذ الشيخ محمد جهم .

..... قال الى الربى ومالت له الاجرام متعرفات

وشاعت تمازى السبب بالخب منها مع النبر الحادى الى القلوات

بكي الشرق فارتجبت له الارض رجة وماتت جيون الكون بالبرات

من هو الشيخ عبده أو غيره حتى يحل لونه الاجرام . وتشيع من

أجله تمازى السبب ، وترج ليح الأرض ، وتنفق لمرعه حيوان الكود

بالدموع ، لقد مات اليبون والعلمون ومات العلماء وأودى رجال

السيف والقيم ، والكون مازال على عديم به أيام كانوا اسياء برزغون .

ولو في الكون كله أنطق أن مبدعه شيئاً بذلك شيئاً ، ليس من غرور

الإنسان ان يحسب ان الكون يكثر لما يصيبه وان توهم انه اكبر

شأن من النبات والجماد وسائر الظواهر الطبيعية ؛ ألا ترى أياً القارى أن

السرقة ، واتصال شر الإخوان ، وليس أذل من كذبة السرقات على جهود الخاطر ، على أنه لا يحسن السرقة لأنه لا يمسد إلا إلى المآل الصغير ، فيضيق به فيها إذا كانت رده لا تسع المآل الجليل ، فهو كثير الاستغاف ، قليل السمو ، حتى فرسه قائم . ويذكر في حافظ بحكاية قديمة ، قالوا أن وكانوا في مكان من عادته إذا أراد أن يستعصيه أن يمسد إلى صاحبه من الخيل فيأخذ من واحد اتقه ، ومن ثان رطله ، ومن ثالث يده ، حتى تم له الصورة التي يريد أن يستعصيه ، قال حافظ :

جئت عليك يا قسي وقبيل عليك حتى أتى قديمي عتاي
وهو مأخوذ من قول المرفي .
هذا جهنم أتى علي (١) وما جئت على أحد

وقال :

ليت شعري هل أتأبى اللوى من سبيل القام لات حين
أفخذه من قول بشار
يا ليت شعري وقد شط الزلزل بهم هل نجح الدار أم لا تفنى أبدا
وقال :

لست أدعوك بأقرب ولكن بقدم الملاح والجناد
بحدود الحسان بالعين النجل بذاك القلوب والأصناد
نظروني إلى قول المرفي
جفت الرطاب ما أظن أديم الآرض الأمين هذه الأجساد
ولا يوت القاري ما مل ماني قومه بذاك القلوب ولا أكباد من القلق
وأرككة

بعضهم تار يخبر به ، فإن الرجل كما ألسنا في كلنا الثانية ليس لنا يسديق ولا عدو ، ولنا نخبره كما توهم آخره ، ولنا نخبره شمه ونزدى مظاهر نفسه ، فإن الرجل طريف الماضرة ، يلجج الككة ، عذب المادنة ولا يجب فيه إلا أنه يحاول أن يقول شركا ، ويالجج ما ليس في طبعه . رحم الله الأستاذ الأمام فإنه هو الذي ورطه وزين له هذا المثل

(٤)

جوهر فزار

كتب إلى من لست أمره بيهاني أجل أني أقصد شر حافظ وأما أنه لا يمكن أن يكون قد نال ما نال من الشهرة بغير حق ، وأنه كان أول بالقد الكاشف وغيره عن لا يكادون يقيمون وزن الشعر - قال :- وهو لا بد خير حال بغير لشرب القربة ، وتخطف الطبع ، وجود الخيال ، وسم الخاطر ، أن كنت إلى هذا قصدت ، أما حافظ فإن له براعات مأثورة ، وأياتا سائرة ، أراك توتر الأعضاء ضياء ، وتصلح ذكرها ، إلى آخر ماورد في كتابه

فأما أنت الشهرة ليست دليلا على الفضل ، فهذا مالاربي فيه ، وأما عرشه اللبي ، فهذا إليه من القدر فهو تصحيح خطأ الناس في أمر حافظ ، والناس لم يحتجوا في أن الكاشف ليس في اللير ولا في التعبير ، وأما أن حافظ ابتادات معروفة فهذا ما يجب التحم أن تظهر بطلانه ، فلما إن حافظا تكذب القربة ، وتقول اليوم أنه لزمائة سلبته ليليا إلى

ولولا سورة للبعد عندي نمت ببيتى تسع الطائم

ألم فيه يقول امرئ القيس
كفاني ولم أطلب قليل من المال
ولأن ما أسي لأدق مبيتة
وقد يدرك البعد المؤثر امتالي
ولكننا اسمى لجد مؤثلي
وقال :

وتعنى المسافات بما جرى
إذا قل العجير إلى الجحيم
أخذته من قول سبل ابن الريد
تعنى الرياح بما حصرى مومة
و قال في وصف الأرض في حرب اليابان
وأصبحت تشاق طوقاتها
لها من رجسها تظهر

أخذته بإقطه ومناه من قول المبري
والأرض للطوقان مشاتة
لها من دون أنسل
وقال من قصيدة يندحجها البارودي
تيسبها والليل في غير زه
وحامدا في الأفق يرى في العدا

أخذ معنى العطر الثاني من قول المتنبي
أزورهم وسود الليل يشفع لي وأتقى ويأبى المسيح يبرى في
وقال منها أيضا :
لأننا له عذر فمدرى شيتي

أخذته من قول ابن المعتز
وذلك أذلي في السبا عذر
فيل أن يؤمن شيطاني
وقال :

وما الذي تختاه لو أنهم
قالوا فلاحت قد غدا عينا

وقال :

أحلى من رد صيد المدو
رحم الله منه لقطا عريبا كان
أخذته من قول الطولوزي
وكيف ونظرة منها اعتلاسا
وقال :

وأستلير بالاسم المصورى
كنت إذا عدت لأعد تير
أخذته من قول ابن المعتز
سالت عليه شهاب على حين دما
وقال :

هني حيث تقابل كيسان عذري
أني فتاك فلا قطع مواسلي
أخذته من قول جميل
فان لم يكن فولي رماك ففلي
وقال :

أنا الشيخ من يدب ديبا
لا تقيم يا شكيب ديبى
أخذته من قول الشاعر
زفنى شيئا ولست بشيخ
وقال :

على فوات الطرق لم تسج
وحسرة في القلب لو قسمت
أخذته من قول صرقر
قد برى من صرفة حاصب
وقال :

إياها القاريء أن الثور الذي يجزأ لعرات تحت عين الشمس يزر عليه أن السكب يرفع في القصور ويكس على جهور السيدات أو يرد أن يكون من أجل ذلك بكيا،

إني ليمسكني جدا رغبة حافظ في أن يند شاعرا وليس له ما يحميه حقيقة بهذا الاسم ، ولجاجة الناس في التفرير به وتضييعه على الاحتفاظ بهذا اللقب ، والتبيرة عليه ، واللبس معه ، وبذكور ذلك بحكاية رواها دهاني ، الشاعر الأمازي قال : أن ملكا من ملوك أفريقيا السود رغب إلى معبود أن يرسمه فاستل امرؤه ثم أته اسمك الربية وأخذ يصوره فغير أنه رأى على وجه الملك بين دلائل التلق والاضطراب ما جعل على الاستفسار منه ما يقفه وأخذه في الاعراب عن رغبته فقال الملك ليناك تسطيع أن تبني في الصورة أيضا الوجه ؟ ، فأثبه حافظ بهذا الملك ، ونشد إلى مرفقات حافظ قال من قصيدة يرفي بها الاستاذ الامام

فقد كنت أغشى عادي الموت قبله ، فأصبحت أغشى أن تطول حياتي

أغذه من قول الشاعر بقظه ومناه

كنت أغشى صرف العلم ظما ، راح يجي أصبحت أغشى حياتي وقال :

سخرنا من القتل للنار وأيته ، والله يسخر منهم في النار أغشده من قوله تعالى : و أن الذين أجروا كافرين الذين آمنوا يمشكون ، وإذا مراد بهم يتسلون وإذا التقيا إلى العلم اتبوا فكيف وإذا أرادهم قالوا أن هؤلاء أمثالون وما أرسلنا عليهم حافظين فالير ما الذين آمنوا من الكفار يمشكون .

أغشه من قول بهادر الديلمي

ما على قومك أن صارت لهم أحد الآخر من أجل عبد

هذه طائفة من سرفاته ولو كان في الصحيفة تسع لاتينا عليها عجا ، ولكننا نرجي البقية لإعداد الآية ، ونرجو أن يكون القرآن قد آمنوا بقولنا واعتقرا معنا على أن حافظا من سافة أهل الشر وشتمهم وأنه لو لا مؤازرة الاستاذ الامام له ، وتوجيه به ، وحث الناس على اقتفاء دبرائه ، فكان اليوم نكرة من التكرات ، وغفلا من الاغفال.

(٥)

هو سر قمار

ما لقيت أحدا إلا رأيت على وجهه سمات السبب والدمعة من قندي لشمر حافظ ، وألا اخذ على قولي أن حافظا ليس بشاعر وأنا قلت أرى أن في قول أن حافظا ليس بشاعر وأنه كعصف الطيور بأوى إلى من غيره تنفعا له ولا زياة عليه ، ولا اضطربا أن فذلك امرؤه شاعرا وأن لم يكن في أوث الشعر تلا يري في سبه هذه القصيدة و الشاعرة على ما رى ، ذمها له وثلا : ، أو ليس بحسب حافظ أن يكرن رجلا من أهل الرجاء والرقة ، ومن من الدم شيء ، أن أقول لك أيها القاريء أنك لست بالطويل أو القصير ، أو أنك لا تحسن الشاء ، أو أنك لا تحفظ حروفنا من اللغة السريانية ، وإن كانت في ظن اللوام لغة الملاكمة ، أو أن أقول أن راحتك أيها القاريء ليست غنية بنة كراحة هذه السيدة المرفقة أو تلك ، وإن عليها أركا من خشونة مأثورا من محلك ، وهل تحسب

وقال :

نامت بحسره وأيقظت غلوات الأيام سدا

أخذه من قول بنابر

إذا أيقظتك مصاب الأمو ريقه لما مكرأ ثم

وقال :

وكم حاولوا في الأرض إطفاء نوره وإطفاء نور الشمس من ذاك أرب

أخذه من قول المروى

ومضطن عليك وليس يجدى ولا يمدى على الشمس اضطغان

وقال في مطلع قصيدة يرفى بها بنت البارودي

بين السرائر مئة دفنوك

أخذه من قول أبي تمام يرفى امرأة محمد بن سهل

لما منزل بين الجوانح والقلب

وقال في رثاء الأستاذ الإمام أيضا

بكينا على فرد وان بكاء على أفس لله متعلقات

أخذه من قول الشاعر

وما كان يسعنا ملكك واحد ولكنه بيان قوم جدما

أو قول أبي تمام يرفى محمد بن الوليد

لم يرد منه واحد لكننا أودى به من أسودان قيل

وقال أيضا من قصيدته هذه :

فيا سة مرت بأعراو نسه لأت علينا أتمام السموات

أخذه من قول أبي تمام

فيا يوم التلاوة اصطبحنا غداة منك هائلة الورود

وقال يرفى البارودي :

إن هلك منك مكنو يا قد رقت لك الضيالة وكنا غير مهدود

أخذه من قول أبي تمام

فأجوده فيها بواهي الدهام ثم

فليس لها الوت الجبل بآدم

وقال يذكر منزل الإمام

عليك سلام الله مالك موحدا مبرس الماني مقتر الرصات

لقد كنت مقصود الجواب أهلا تطوف بك الأمال سبهلات

أخذه من قول محمد أبي معلاء السندي

فإن عيس هجور للشاة قريبا أعلم به بعد الوفود وفود

وقال أيضا يرفى الأستاذ الإمام

لقد جهلنا قدر الإمام فأودعنا تجاليد في موحش بلاءة

أخذه من قول محمد بن بشير الخارجي

أقول وما يدري أنس غمدا به إلى اللحد ماذا أودعوا في السباب

وقال يرفى البارودي

لو أنصفنا أودعوه جوف ثؤالة من كنز حكته لأجوف أحمودود

نظريه إلى قول مولات الزمزم يرفى امرأته

صلى عليك الله من مقفودة إذا لا يلائك المكان البليغ

وان الشريف الرضى كان يتباً بك حين قال
لك القيم الجوال اذ لا محقق يحول ولا عصب تهاب موامه
وان السرى ارفاء كان يفكر فيك لا في نفسه حين قال يصف قصيدة
نظام من الشعر لطلال جمل لسانمان الكواكب تنظم
وان مهباز لم يصف الا فلك حين قال :
فتناه السمر اللبلال لا كما خبرت ان السمر منه بائل
ولا حوائك قبوله

لما حق سبيك التبر ثوب وردنى ودعه من المالح اتسع وسع
وان سرمد كان يصور دوارك حين قال
يا حياهي والافلام اودة فبها ومادة سسم المناوير
وان الايوردي كان يطلق بلسانك حين قال :

كلاني فلانك الاحفاق سوف تحق المهور وهي براق
وانك آيت حامل لواء الشعراء... لامرؤ القيس ، لك ان تصور كل
ذلك اذا خلوت الى نفسك في السكبة الخديرية واحاطت بك دوارين
الشعراء واقيت جباههم نسج رأسك وتقتل منك في الذروة والذارب
رجاء ان تفر باستنسخ شعرها وسياحه من أيدي البلى ، ولكننا لا نرى
لك علينا سلطانا يضطرنا الى معانئك كما اضطرت هذه الجاهل ان
تعمل تسبا على مكروها .

على اني ابا التاري ، أحب ان افر لحافظ بشي من الشاعرية ولكني
كلما حاولت ذلك طلع على مثل هذا البيت :

فانما اواف كفاف وقد علوا أن المصايح لا تفي عن الشب

(٩)

هو سرفراز أيضا

أندرتني أم سعد أن سمداً حوذاً يهد لي بالشر نهباً
وعالني من الحجاب أنت حافطاً يحرس بنا نظارة المعارف ويربنا
عندها يا كافي مقاتلة حسن الاختيار ، التي نشرها وحكاية ، في بعض
أعداده الماضية عسى أن يعيننا ما يكفينا من قده ، وقد علم الناس أن
لا يكتب شيئاً إلا ذبناه بوقينا الصريح ، فليرح نفسه حافظك فان تبه
صانع ، وسهمه طالع ، وليلم أن ذلك لا يرجسنا من رأينا فيه ، ولا يحسننا
على القول بأنه شاعر

تتأما يجمل الظن سمد وماهي من مطالبا الظن بيده
ان لك أن تضر بألك شاعر ، وأن تنس نفسك اذا شئت ، وأن
توحها أنك أطلع الناس ، وأن الشعر رابع منك اليك ، وأن ابا عام كان
يصف فلك حين قال

لك القيم الا على الذي يشابه تنساب من الامر الكلي والمفصل
وبدنت شورك بقوله

أما السائق فحق (٢٢) اذا نعت ولكن القوافي مون
وأن البصري كان يقصدك بقوله

لغنت في الكتابة حتى عمل الناس فن عبد الجيد

وان الشبي كان يفي فلك حين قال

فصيحتمى بطنك تجد كل لطفة أمور البراءات التي تتخرج

والت ايها
سلام على الأفراس بملك ايها وان صبت لست أدريه من ما أدريه
فسره وقال :

فأسعنا الروح اتي لا أعلمها وبنا النيد هي سورة النيد
فقامت على اثر ذلك صبية عديدة وصارت كل روح تدعى الذي
فقلت انه تركه يتكلم فمكتنا واستأثرت روح الشريف الكلام فقلت :
وقلت كنتم نعيموا الذي الداهية زاهرة نفسي منها اليك السور والدرج
فأخذته وقال : لقد كنت نعيم كوكباني طاهب

ولت
وذاك بزاد فدان طول نعيمه ابد الزمان فثاؤما وبقاى
فأخذته وقال :

اخي ليعزني ابي جاء يشدني فاهي الثوب وان غير مشدود
فمادت روح ميار الى مقامهما وقالت بل انه أخذني مني أنا فقد قلت
إذا كان اسم الموت لا بد وانما جاليتي الرعي من جبل صاهي
ولصكت حكمت للشريف في هذه البرية ثم قام النبي فقال : وانا
ايضا قلت :

أما القيور فأتين أرواسي يحوز برك والديار فيرد
فأخذ النبي وقال :
ليك يا مؤنس الورق وموحننا يا فارس الشعر والحياء والمجود
فنهض ابرو غام فقال انه أخذ الشغل الثاني من قولي

فأخرسني ، لا أنا فقال هذه الكتابيب تدبر أن المصاييح تفي عن الشيب
ولكن الشيب لا تفي عن المصاييح ، ولست اعلم ما حافظ يصح إذا كان له
الحكومة يبيض ما تنقعه على اثاره الطرق وكفاه الناس نصف ما يتصورون
به صانع الخبز ، أو رديه ، لان في البيوت ذوا لا يصل اليها نور الشيب
وليت حافظا كان حاضرني وقد التفت في أرواح شره العرب
وانبرت "كل روح يدور انما وأخذت تغلب عجيبة على ما لبه حافظ
من مانيها ، وانضله من أفكارها ، وسفه من شعرها ، إذا لسم روح
الشريف تحول بعد دياجية طرية بأنت فيها فقلها وسبقها ومكانها
لنا كل يوم منه قنب حمرة دم الشعر في أياها والبرائن
لقد أخذ حافظ يتي

تساقينا الذكر فالتينا كأننا قد تساقينا العلاد
فقال : سقاقي في مناديه حديثا نسيتا عنده بنيتا كروم
وقلت :

أخي لا تغبت عيني ولا أدني من يدي يرمك في مرأى ويستع
وكرره في موضع آخر فقلت
فيما لعيب العيش بعد فراكم فلا أسع اللامعي اليه ولا دعا
فأخذ النبي وقال :

أبعد عان أبنى ما رأينا حسنا من الحياة وحطاي غير مكدود
وهنا فاعلمنا روح ميار وقالت انه أخذ هذا النبي من قولي
أبعد ابن عبد الله أعطى برايع من العيش لو أسى على أثر ذاهب

تركوا شبابك فيه نهباً لليل . وما لنفس شبابك التبرؤك
 وتلاه . لم يرض فقال ، وأنا قلت :
 أضعاً عباد الله أن لست رأيتاً . رفاة بعد اليوم الأثرها
 فانهل على وقال :
 فهو الحق والبر بيني وبينه . على نظرة من تكلم التعثرات
 ثم اتعنت بالبلية .

(٧)

كنت أحسب ان الخلف بيني وبين الناس في أمر جافظ قد ذهب
 كل منذهب ، وإنى على الباطل ومبرى على الحق حتى لقد حسنت أن أختبر
 على غلط بك عن قدي لشرة ، واستغفاني لظظه ، واستغفاني لسيقته ،
 ولكن استحييت من أن أتى الله مما يبرى في صهيبة بإظهار كل هذا
 السواد الأعظم ، واشتقت عما سواه يتبع ذلك من فضلك للناس في ،
 وسفرهم مني ، فقلت اكتب إليه كتاباً د خوصياً ، اتخمت به باقي .
 والمجد لله الذي هداني إلى الحق ، وضيق وجوه الرشد ، وأوضح لي
 معالم التعبد ، والعصاة والسلام على خير بريه ، والمعطى من أمانه ،
 محمد سيد المرسلين ، وعلى أصحابه الطاهة الرشدين ، وآله الأخيار أجمعين ،
 وبعد فكلني بالجهل داه ، وبالتيار عنة ويلاذ ، وبخصوص الية شفيك ،
 وبالعقد من غارط الدين

وهنا أعني السحمة ، فوضعت القلم وحملت أفكر في كلمة صالحة ،
 ففرت بالظلم أنماط كثيرة أذكر من بينها درجوماً ، ودرزوماً

يزرون عن ثور ترمي به اللي . ويك جلياً بالأس والجود للشر
 وقلت أيضاً

إذا ظلمت الراى أرسلت نوبها . تطلع فيها جره فخبلت
 فأخذ الحق وقال :

إذا نس خد الطرس فانس جيبه . بأسطار نور بأمر اللامات
 وقلت :

لهبت امرؤ غنى عليك فاته . يقول وإن أربى ولا يقول
 فأخذه وقال :

عذب الترضى عريض بات نصمه . ذكر ابن توفيق عن نرو عن كذيب
 ثم تلاه المحدثان فقال وأنا أيضاً قلت

الذنب اللاأ يام لا لي . فاعجب على صرف الديال
 فأخذه وقال :

لألم كفى إذا السيف نبا . صبح مني الزم واللهم إني
 ثم قام آخر وقال وله سرق مني فولي

فأناس ما أنهم عليه واحد . في كل دار ربة وزفير
 فقال :

ففي المندعوزن وفي الصيغ نارح . وفي مصر بك دائم الحشرات
 وكروه في موضع آخر فقال :

وتلاذ آخر قتال انى قلت . أنى حلت أرى عليك ما نأما
 فله دو الدافيك عنية . أما راعهم ثراك في التبر لمرها

فأخذه وقال :

أقول كل ما أظهرت من سرقاته وثأني إذ ينبغي أن تكشف الناس عن
فساد منابه وتلق سلوهم وكافة تدابيرهم فاني الناس به يهيمون ، بحسن
الديانة ، والنظام الترابي ، وسلامة اللوق في الصناعة ، ولا يصدقون
انه فاعل هذا البيت :

أرى سمو خديرونا وقد بسطت بالمدل والذبل جناح ويسراه

وليت شعري لمن كانت فصاحته رياه وفوقه حين قال ه سمو
ه خديرونا ، وان كان يقفقه وفنفته وذكاؤه وعلمه حين قال

أروني نصف خريج ١١ أروني ربع عقيب ١١

فانا ما علمنا ان في العالم نصف خريج ولا ربع عقيب وما يدرينا لعله

يقول بعد ذلك قلت فليعرف ويسس وعلى وسع شاعر وشركايب
وخس رجل ، وما الذي منه أن يكتب البيت هكذا

أروني ٢ خريج ١١ أروني ٢ عقيب ١١

وهي ان البيت بعد لا يساوي واحدا ومجمعا ١١
وما صاك تقول اذا سمت قوله في مطلع قصيدة يدح بها الجانب

المالي ورجته بيد العطر

مطالع مسد أم مطالع أثار تجت بها البعد (أم تلك أثماري)

فان في قوله (أم تلك أثماري) من السابعة وسقم اللوق والبرود

ملا بطاق ، ولبت شعري اكانت حافظ يدح الجانب العالي أم غاخره

وتنتج عليه قوله من هذه القصيدة أيضا

كذا فليكن مدح اللوك وهكذا يسوس القوافي شاعر غير نثرانه

الى آخر ما كتب هذا الناقد اللواتر ، غير أنني لا اكتمل إليها القاريه

ود ترميها ، ولكن لم استطيع واحدة منها ، فتصحت ديوان بعض التمره
الكثيرين عند فانيه الذين كما غير حافظ وشياهم اذا نظموا لمي أنظر
بطاني ولكن رائد التوفيق احتلاني في هذه الزه أيضا ، فبنت من
كتابة الاعتذار ، وما كنت أجود من الصنم ، واتوفه من التفران ،
واني في هذه المجره العديدة ، اذا بدت رسائل تد جاني فتصحت الأولى
وبى من الكسل والكل مالا يخفى عن القاريه ، فاذا اكتمل يقول بعد الديانة
و أراك قد أطلت في إيراد سرقاته (بني صاحبنا بالفتح) حتى
ضايقتا ومللتا . حسبك ما عذبت عليه من ذلك ، لاه ليس بالشاعر
المكثر حتى تنقوله كثره سرقاته من أجل كثره حسنه — وهي
انه حتى في اعتذاره من اللاله لم يأتمن السرقة والاتصال لا ترى كيف
اغذ قوله

وأنتد أثماري وان قال حامد ثم شاعر لكنه غير مكتمل

من قول الجعري يرد على حيد الله بن طاهر

والشعر لم تكن انتاري وليس بالمدح طولت خطبه

واخذ البيت الذي بعده وهو

فحسي من الاصدار بيت أزيه بذكر كاجاس في دفع عقداوي^(١)

من قول الشريف الرضي يدح الطالع

قل مدحك في شعري يزيه حتى كان مقال فيك تزيه

(١) لا ينبغي أن يثرت القاريه على قوله في دفع عقداوي من العرف والمسن
والسلامه وكثرة الله وان كان قد ذهب بضم الحان هذه السيرة فتنة لا يبرها قرار
في هذا الموضع ١١

(٨)

أيها القاري: ألم تنبه مرة ليلة عرس وقد ارتقى بعضهم كرسيا وجعل يتطلع فيقول السلام، ويكذب بلير القائل، ويرسل على الناس طوائف من المذبح والمراء ويصرخ آذانهم بجل هذا الشر:

أني أرى عجا يدهو إلى حجب الشر أضره واليد أفضله
هل ذاك عدو دار من صفوته دون وجود وولد أو أمواه
أم أبلد يفتاد التوثى قد جلت في منظر يستعيد الطوف مرآه
أرى الصايغ فيها وهي مشرفة كما هنا التردد والوسى حياه
أرى غنى مصر تحت الليل قد سلوا إلى سمود به مناج عياه
أرى على الأرض حليفا قد نيت به حتى للماء حسنا لستأ لسهاه
ولن تظن هذا الشر الذي أوردته بكرهى، أخشى أن أنزل غافله
تقول أني أقولته مالم يقل، ولكني أفسم لك بكل محرمة من الإيجان،
يتوكله من الأقسام، وبكل ما يجلف به البر والتأخير أنه له

يقول بعض أفساده أنه قال هذا الشر في أول نشأته، فليس يستغرب
أن يكون ثائفا يفسا في الذوق، ولكن أنظر ما قال بعد أن بلغ كمال البنية
والمثل - فيمكن مازيرون قال حافظ في المصطفى الثامنة والتسعين من
الجزء الثاني من دراهمه بعد أن بلغ كمال البنية والمثل، وارتفع عن سن
الحدائق، وصار عجا بأسرار القبط واستجافه عازفا بغميحه وركيحه،
وما نوسه وغريبه، وبعد أن وأغرى أفلامه بالفرص على الباني، حتى
شكى عما ن وضع اللانصرون به على الآلى وضع الحامسد الثاني،

ان هذه الرسالة اعادت الى حقى بنشى، ولذهبت في القلق والاضطراب
قتلت امورى كتاب الاعتذار الذي كان الزمر أن أرسله لحافظ وأتشر عنه
الرسالة

تم ففهمت الرسالة الثانية فإذا فيها سؤال هذا نفسه:

وماذا يعني حافظ بقوله

رأيت فيها بساطا جل ناسجه عليه فاروق هذا العصر يجال
جنية بين صنى حكمة وثقى يجها الله لإتيه ولا عقال،
ولجواب على هذا - بعد مراجعة البيتين - هو اني لا اظن حافظا
يعني عينا، وإنما هي القاطع مرموقة لا أليم إلا بعبائه اللبد الذي وكله به
الأمم ويعصف حفرته كما يزعم شارح الديوان، وإن كنت لا أتهم من
البيتين إلا أنه قصد إلى هجائه، ولكنهم به، والسخرية منه، لأنه يقول
أنه رأى في دار الاستاذ بساطا جل ناسجه (اعتذر لسائل من صبرى عن
تفسير قوله جل ناسجه) وأنه رأى الاستاذ الذي هو عمر هذا العصر
يقتدر على هذا البساط ويرفع يديه ويضعهما في النشى انخبالا (وهو التهورم
من قوله يجال) وأنه كان يمشي بين صنيين صنف حكمة، وصف ثقى، كما
يشي العباط بين صفوف الجلود، وإن الله يجب هذه الشبهة التي ليس
فيها لايه ولا خيلاء (مع أنه قال أنه رأى يجال) هذا ما أقيمه وهي صورة
منهكة جدا إذا كان الزمر من منها المدح، ومن لم يبلط هذه الشبهة
التي يجها الله؟

وطالبه وليس ينبغي لنا أن نطلبهم ، ولأن كنا نطلبهم وننتقمهم ولما نزل من
جدارهم مثل الساجد أمامانية غفيت مدارفها ، وطست عاسرها ، ولم يبق
منها إلا الجبر الذي نخت منهُ ، وإلا الصباح الدلق فوقها ، أو مثل من
حب قلبه لا رئة حطتها إلى حتى أصبحت لا يحمل بعضها أيضا

وقال حافظ

افسحت حبيلك عنها وازدريت بها قبل المات لم تحمل بموجود
فأخطأ في قوله إذ دبرت بها لأن القمل يندى وليست به حاجة
إلى حروف الجبر فهل لا يعرف حافظ الفرق بين اللازم والتمدى وأنى
ثابتة في قوله وقبل المات فهل رأى حافظ أحدا من الناس يحمل يدمونه
بشيء حتى عاث اللبس وأفاضل يجتبه بوجهه قبل المات ، وما أكثر غرائب
حافظ لكنا في به لا يفهم الموت ولا يعرف الفرق بينه وبين الحياة . لو لا
أنى أحب له طول السر ليقت على حقيقة أمره وليسم أنه ليس من الشعر
ولا علامة ظن لدموت الله أن يذيقه الموت حتى يحبره ولهم أنه كان خطئا
حين قال وقبل المات ، ولا يعود إلى أمثال هذه الإضافات ، إذ تعود
إلى ما كنا فيه نقول : أنى حافظا كبير الخطأ بين الالتماد والمات وأتت
له تسمية الأرايت فيها مثلا ذلك كقول

هيو الأجير أو الحرات قد بنا حد المرأة في مصف وفي كتيب

فان قوله قد بنا من مستربات الزمان ، وذلك أنه جعله أو و بين
الاجير والحرات فكان ينبغي أن يقول بلغ وقد كان يجوز له أن يقول بلنا
لو أنه عطف بالوار لا بأر ولكن حافظا كما قلنا لا يعرف فرق ما بين
الوار - وأو .

جذع الجاني اللال

أفليت بأمدل مسكاً أت حارسه فأصبحت أرمه تشرى عيزان
جوى بها الخصب حتى أثبت ذها طبت لي في تراما (و قد قل)

بحق عليك يا حافظ ، وقال منك به حرمه ، ترضى هذا البزاق
الذي أصبحت الأرض تشرى به ، أنه لم يبق عليك إلا أن تقول أنها تراج
بالرمل كالابن والابن ، وتقول لن هل كنت قد فتح الجباب بالمال أم ..

تخارجه وتضاحكه وهل من أدب اللدج أن تذهب منهج الملوك ، في
موقف الجلد ، وأن تجمل عمام تسميتك هذا البيت

هذا هو الملك فليها ملكه وذا هو الشعر فليشده أزمانى

كأنك تجاذبه جيل الشعر وينالك ويته على ما أعلم

و أريد بما بين شعرى والطمر

أعلق بين كثر ذكره لنفسه أن يفساه الناس ، وأنت أيها القارى ألقن أن
دو نائل كان يتكرف تشه حين صور السنداء وولدها ، أو أن شا كبير
حين كتب همت وصليل كان يفكر في سواهما أو أن عليهما كثر تالت
جبره الانتظار والتفرجين ، كلا فانه ينبغي لن يرد أن يكبر في صوفنا الناس
أن يصاحداً أمام نفسه .

سيقول البعض أنه يستحسن الرب ويجرى على أسلهمهم ، ولكن

الرب قد ذهبوا في سبيل الصور الخالية ونحن اليريم في عصر له آداب

(١) ألي لا أكتب المغفر والريح والشعر لكما أخذت حتى شيئا من ذلك في

شعر حافظ إلا هكذا دلت شيرى مامنا ألوح بطلب وما هو السر في ذلك ؟
أمكن حافظ في سبيل آياته و عائلته في السلب ؟ ١٩٤٤

الذى لا يستريب^١ أول من وصفه بذلك واطلق عليه هذا اللفظ - الأثرى
وكفى أرجوك مرة ثانية أن لا تدع اسمي إذا أذمت رأيي؟ (أول كافي به
قد عرف أنه ليس من الشره شيء فهو لا يفتك ببنائى لكل ضامر بطير
من سلكه الذى اتعبه - فقد قال المصدرا لجوز الاول من درون شكرى:
شهدت بأن شورك لا يجارى وركبت الشهادة باعتراق
لقد بايتم قبل الناس شكرى فمن هذا يكبر بالطلاق

وقال يقرط ديوان الرافى :

وهذا الصوبان فكى حريصا على ملك القريض وكن أسيا

كان هذا السكين لاصل له الا ان يبيع التراء وشبه لم بالسبق
والزيرة، او كاته فظن الى ان ملكه هذا اسمى فتنازل عنه فى حياته قبل
ان يخره عنه الموت بكرهه^٢

وعلى ذكر الموت ولجاء أرجوك (لانى كما اسلفت حديث حافظ) ان تجه
ثلاثة عام من جلودك - كما فعل فولير - فان حاجته والله الى يوم واحد
لثديته على أن يغسر لك هذا البيت :

فوز الكعابيت منتشيا بلا عذو فخر الرياح يمين المائق الارب

فمن حسب جنايه أن الرماد للذورور في عين المائق الارب لا بد أن
يكون ان كثر من الرماد للذورور في عين الأياه السخيف حتى تغفل به أروان

بين المائق أوسع من عين النهر - وهذا البيت أيضا

دون يغفل على الافلاك يرسمها بين المناطق من بند وعن كسب^٣
ليس في العالم غليل الا بدم أن علماء الافلاك لا يرصدونها الا حين يمد

(١) من كسب أي من قوب

ومن اشارة هذا المخطط قوله نحيه شوق بك الاندام عليه برتبة
قد كان قدرك لا يعد نباعة وسادة فتدأ بها عودا

ما ترى فى رحل يريه أن يمدحك فيقول لك ان قدرك وبأهاتك
وشرفك وسادتك لم يكن لما حد تقف عنده ولكنها الآن أصبحت
عمودة لا تجاوز هداية^١ أليس هذا أليس هذا دليلا على أن حافظا يحسد شوق على بزرته
الى العجا، والطن، أليس هذا دليلا على أن حافظا يحسد شوق على بزرته
ويشغ عليه أوه وبشرته وحتى لو كان له مثل جبه وسليته وهل المجد
دليل على سمة الروح وعظم القوة بالنفس واحتفال المظاهر اللذين هما نتيجة
لنظم الروح وجلال النفس ؟

(٩)

أنتر فى هذا التتال الرسالة الثالثة برأ بالوعة، ووفاء بالهد، ولقد
جاءنى من مديق أنك توقع أن أنشرها لا فيما من صدق الخطر، ودقة
البكر، وسلامة الذوق، كما فنت بغيرها ضائعى لأن أظن اسمه اذا علق
لى أن اذيع ما فيها من النعم قال :

و أأنا كاتم مديق حافظ، ولست أحب أن أرفع صدوره على فاته

على سخافة شعره، لطيف طريف، وليت شعره كديبه، ولكنه يكلف
فى شعره ولا يكلف فى حديثه ولم هذا هو السبب فى تحمل ظل الاول

ونقطة روح الناق. ثم اتصل من ذلك الى الكلام على شعره فقال :

وكان فى محافظ قد أدرك انه شعور متكلف ينظم بالصنعة (ليت
شعري ما إذا يقول حافظ حتى اذا نرى نقول انه شعور ودلم أنت حقيقة

اشكر لصدق ظنه بي وقتي وكفى لاستطيع أن أصل

رجلاً يقول :

ولا تنس من أسي يقبل طوله فلم يزالا أنت في الناس جناه

فان طلاب الجبره انقلب من كتاب النور يملون ان الصواب أن

يقول (الاياك) أو (الآك) لا الا انت (راجع باب الاستثناء) ولا

يأخف أن يقول

فا مطوعة قد تألما شرك هند التروب اليه سالما القدر

بانت تجاهد ها وهي آية من الجبابة وبتجع الجبل منكسر

وبانت يغزلها فبوكها لونا موحا لروح الام ينظر

معي بأسوأ حالاً حين تألمني هذا الصديق الخ

فان قوله في البيت الاول وعند التروب ، لاسي له فعل كان في

بعض أيامه بوجه أو غراباً فطعته التجربة ان الفروع في الشراك عند التروب

أصب منه في المسر ، أو في الطور ، أو في منتصف الليل — هذا الى أنه

أعطانا في قوله لروح الام ينظر والمواب حذف اللام واستعاضا من

روح لان العمل عند ولكنه كما قلنا في المثال السابق لا يعرف الفرق بين

اللام والروح في ان الفروع والروح يعني واحد فكيفاً بمعناه وما واحداً ؟

على أن الايات مسروقة من قول الجنون

كان القلب ليله حول يندى بيلي اللامرية أو براح

قطاة عزها شرك فبات تأمله وقد حقق الجناح

لما فوجاه قد غلظا بوكر فتمتها تصفقه الرياح

فلا بالليل ثالث ماترحى ولا بالصبح كان لما براح

فهل رأي جناه أهدأ صد في طيارة وروصد الافلاك من قرب — انت
الوقت الذي تطير فيه الناس يزل الكواكب لم يأت بعد ، ، ، ، ، وهذا

البيت أيضاً

معي زاه وقد بانت خزانته كزنا من العلم لا كزنا من الذهب ^(١)

تضعه كجداً منه الفقه من حافظ فقد أراد ان يفي بلداً فافقره

وذلك لأنه يعني ان يرى خزانته ملاء من العلم — فاذعة من الذهب . وليت

شعر حافظ أي خسر في العلم اذا لم يكن لدينا إلى جنايه مال نستعير به

منافعه وراقه ، لا خير مثلاً ؛ كما انه لا خير في ما يعرف حافظ من مفردات

المرية ماذا است خزانته مناهيه فارغة ، ومن غفلة حافظ قوله :

لا نحن موقى ولا الاحياء تنبها كأننا فبات لم نشهد ولم لنسب

أراد أن يقول لا نحن موقى ولا نحن ننبه الاحياء فقال ولا الاحياء

تنبها وهذا يشبه قول النحاش : أما في عظيم رأسه

أو قول الطائي : ومطلى به العار

يريد : ومطلى بالشار ، أو قول الآخر :

وسمي منيرة أرباجاه كأن لون أرضه سجاؤه

أقول هب حلقاً ثمانية عام من غلورك فان حاجته اليوم الى الظلود

أشد من حاجته الى غيره ، فان أدركك الحرس فاعطه مائة ، واجمع من

المعاد وشكرى ماتين ، وفي مروجتي أن لاتعني عليه بهذا الرد الضليل

والسلام

(١) الصغير في زي يهود على د بده في البيت الذي قبله — واليه القمود

الشاعرية فإنه له على الرغم من ذلك شمساً جيداً عذباً وخواطر مستخدمة رائعة..... وأين أنت من قصيدته التي بشت بها إلى «البابل» وديانه بها وتبرود إليه فيها والتي ترواها ابن الرومي يخلج من مزجته التي يقول فيها يا أخي يا أبا المدائنة والريّة (١) والطرف والحلبيا والدمصاء أنت ضفي وليس من حق ضفي غضى أجناسها على الأعداء أغضى قصيدته التي يقول في مطلعها

أدلال ذلك أم كل
أم تناس منك أم ملل
والتي يقول في ختامها :

أم دعى وثنى اليك يا
يا صديق لا مؤاخنة انت يا ابن البابل (٢... ل)

فاصاك قائل بعد (بابل) ؛ أو لم يبرز الرجل في التكنة على
و القارء ، ولسيد قشقه وكامل الاصل ١٢

أقول ان شراك من قوله بابل واطلع ومنه لصديقه (بابل) وان كان قد حافظ نضاه والواء ولم يبق من التكنة الا الالام ولكن الغارزة ؛ عليه أن يحرم المراد ؛ وتر من كل ذلك ان يشر هذه القصيدة مع سائر نبره ، ولكن الآداب في مصر غير مرمية ؛ والا فاقى شيء أحبك لستر لجاء وأعشى لوجه الأدب من قوله يا حول ؟

على ان لا يزيد ان يغسب حافظاً على كنهه العلمية وانما يريد ان يظهر للناس ان جده ليس خيراً من مرله — قال حافظ :

وإني كتابك يزدري بالنور أو بالبحر

لا تزال الرسائل تأتيني عن أعرف ومن لا أعرف كافي أعظم حسنا منيا وأنا وإن كنت في غنى عن هذه الأمداد لأن هذا المصنف قاعدته من الرمل وأجبرته من الهواء الأني على ذلك أشكر لمن يكافئني تضاهم بمؤازري ، تبرعهم بحالتي وسأشكر ما يأتي من الرسائل اعتزاً لا مصاحبة بالفضل وليك الرسالة الرابعة قال كاتبها الفاضل بعد اللديانة :

«أليس من التطفل أن يكتب حافظ في مسألة الزوجية وأن يتدخل فيما لا يبيح لأن المسألة شخصية لا يجوز لأحد أن يتناولها بقله ثم هي بد ليست بما يقال فيه الشعر وأني عاين حافظ في جوارح صاحب المؤيد بيت التي أو بيت غير من الناس وهل حرم القمعي الناس أن يشقوا بقات التي ؟ ولماذا ؟ ليسج المرثى والمألمة ويضج قبر التي ؟ من أجل ذلك ؟ وماذا على حافظ من كل ذلك وماذا ينبغي أن كان المؤيد لصيقاً بيت الرسول أو غير لصيق ؟ هل هو موكب بحراسته وهل ورد في الحديث الشريف عن النبي صلى الله عليه وسلم انه قال «آيتنا حافظاً حراسة بيتنا» ؟ أليست هذه القصيدة أدخلت في باب الرقاعة منها في باب الشعر ؟ ؟

ومعه هي الرسالة الخامسة :

وسيدى

كن غديري إذا أنا أغنت عجاك واحدة في تذكك شاعر الليل — حافظ — أليس مرث شروط القعد الصحيح لا ولا من الملل أن تمدد سقاط البطل وسرقته وتقتل حسنه... فإنا معا جردنا الرجل من

كثيرون السهلاً مثلاً ومن لم يبن يقول لي لماذا ينظر الميم إلى الجوار نظيرة
واجده على الرجاء ، ، الا ان حافظاً لا يزال يأتينا في كل يوم ، عام يستحق اليه
من السخافات وقال :

هذا هو الممل المبرور ما كتبوا بالليل ان اكتبنا فيه بالادب
ليس اتصل على النفس من قوله اكتبنا ولكن حافظاً لا يبرق في عين
موزة الوصل موزة التعليل لم يكن جبرا من ذلك ان يقول (انا) اكتبنا .
وقال مدح المويطي .

ولك في دمي حتى أردت وفاءه

نزل للمويطي عدة ثار ، والا فاذنا يضي بقره في دمي ، لست ادري
ولا لوي يدي ، ولا حافظ نفسه فيما أطعن ، لقد كان المصواب أن يقول
في دمي وقال ايضا :

لئن غدا الدهر بنا مديرا لابد للمدير أن يتبلا
من أم حافظ انت للمبر لا بد ان يقول ، — هل يقبل التسيب
بمد ذهابه وهل يعود الاسى وهل يجيأ اليك وهل وهل ؟ أم تراه
أخذ تلك من حركات العلابور ؟

(١١)

بينما أن حافظ بك ابراهيم جرحنا وزعم أن كلمة تخرج من فيه
تكني لطردنا من العظارة ، وأمر اجنا فيها على القليل ، ونحن لا يدينا هذا
القول ، ولا يخرنا هذا الوعيد ، وما كان علينا تهديده عن رأينا فيه أو
جنتنا من اعلان سخافاتنا ، والطار الخزبات اللديات التي جاء بها في شعره

فأنت قوله يزودي بالمرحطاً والمصواب يزوده وقد وقع في هذا
اغطلاً في موضع آخر ونهيا عليه :

وقال حفظه الله

باجها في الزمان له مئة وقت عن الصطن

فان قوله وقت عن الصطن من المصنوعات وذلك لأن المهمة التي تدق
عن الصطن لابد ان تكون مثيلة جداً لا يبين للمصوم وهو يريد ان يضمنها
بالصطن ، ولكن حافظاً كان لنا غير موشعديد الغفلة اذا أراد اللصم مدح وان
أراد المدح فم انظر قوله الامبراطورة يوحى :

ان يكن غاب عن جبينك آج كان بالغرب اشرف التيجان

قلقد زائك العيب جاج لا يدايه في الجلال مداني

قد اغطلاً في قوله غاب عن جبينك لأن التاج لا يكون على الجبين
ولكن فوق الرأس وبين الرأس والجبين يوزأ غطلاً في ظنه ان في العيب
عوضاً عن التاج وزائا العيب يريد التفاء ورسول الموت وأى شيء أبيض
معد الساء من العيب ولكن لا اظنه فهم شيئاً من ذلك ، وقال أيضاً :
او كل (في) جني الحلي منيما اما لهذا الطي من مرنج
والمصواب ان يستبدل (في) بابا لا به يقال منم بكذا ولا يقال
منم في وقال ايضا :

وعين الم تنظر للجوار بنظرة وابعد طلق الرجا

اغطلاً في قوله بنظرة واجد والمصواب حذف الياء — ويبدقن لي عين
يسأل حافظاً عن هذه البيات التي استارها المبر ، وعن كل اللصم صيرن

حتى اكلها النار - على انه ليس من الضروري اذا اختبرت الليوت أن يحترق سكرها أيضا وفي قوله

آخرتهم من الديار حرة حذر الموت يطلبون القرار

قال لا أنهم لسانا آخرتهم من ديار حرة لا يات على أجسامهم و قول حرقها النار أيضا ؛ وهل علم أن احتراق اللودينترم احتراق ثابهم على أن في البيت خطا آخر وذلك أن خورهم من الديار هو قرار حلا متى لقوله بعد ذلك أنهم يطلبون القرار ثم صكيب يرق بين قوله أنهم خوروا يطلبون القرار حذر الموت (أي أنهم أحياء) وقوله في البيت الذي قبله أن النار لم تهاود صغارهم والكبار (أي أنهم ماتوا جميعا) - وفي قوله أيضا ايها الرطلون في سطل الرشى (م) يحدون للديول القصار

قد أخذنا في قوله يحدون للديول والمساب استفاط الام لا في القمل بعد ولكن حافط كما أسلفنا غير مرة لا يعرف فرق ما بين الام والتمدى هذا الى أنه أخطأ في قوله اقتصارا وأحسبه أراد اختيارا - والاختصار والاختيال كما يعلم كل واحد سياسياتنا واحدا - وفي قوله

وس بألف لهم وان شئت زدها

فانه لا معنى لهذا التعديد ولماذا لم يجعله بشتاؤه فان شأه ومعهم أنما وان شأه زدها ؛ ألا ترى ان قوله مر بألف هو غاية ملوصل اليه الانسان من التحم البارد -

وفي قوله :

سال فيه التفار حتى حبيتا ان ذاك القنا يجري فزارا
لان معنى البيت : (سال) فيه التفار حتى حبيتا ان ذاك القنا

والا فانا لم نكاته من صاحب المطوعة نالز المارف ولا يجعل جامه المعظم جدا جدا ؛ ولو كنا نخشى شيئا لما أقمنا على قد شمره ، ومعيه استطاع ان يلحق بنا شمرنا فهل ذلك أنه ليس بشاعر ، ولكن وروان تتأجل ، ومقتطع آيات ، وانه أخطأ أغثن الخطأ في قوله من قصيدته في حرق بيت عمر :

رب إن القضاء انهي عليهم فاكف للكره واجب الاعدار وذلك انه كان ينبغي أن يعمل والاعدار ومنتج القضاء والقضاء موضع الاعدار ، لان الاعداد هي التي تقرر القضاء ، فإذا انهي القضاء على قوم لم يثن يجب الاعداد شيئا وانما يجدي يجب القضاء لو كان الى ذلك سبيل - وفي قوله من القصيدة بينها :

غشيتهم والنص يجري بينا وروثهم والبرش يجري يسارا لان السمورة اللودة في البيت ممسكة وأغلب الظن أنه أخذ من حركات والعابور ، وأوس اليزباشية وأى شيء استغنى من قوله النص يجري بينا والبرش يجري يسارا ، ولماذا كان هذا كذلك ، أليس هذا أثنى بالجود اللادة العلية من وجه اعدائها ، على ان الشطر الثاني في معنى الاول فهو إذا خسرو ونكروا - . وفي قوله

أكلت دودم ظما استعت لم تهاود منارهم ولا كبارا

لست أدري لماذا كان هذا الرتيب ؛ هل حسب حافظ ان كل شيء يشبه نظام الجيرش -

فانه اذا مسح باقول فقد كان ينبغي أن يأكل النار الناس ثم تأكل بعد ذلك دودم والافان لا يبق أن يكون الناس قد انتظروا في دودم

سهرت ليل فنوم الذين يتبول كان ليل يوم الحشر موصول وقال:

عطي الحلي بالله ما شئركا اذا رأيتا في الكرى حليكما
فأخطأ لان حبيبه لاجل أنه في تصور طيفه كما يعلم الناس وكما لا يعلم
حافظا على ما يظهر وهو لا يتبع طيفه ان يزوره في المنام فتيته لا يدل الا
على الصف والثبات وماذا ينتج حبيبه اذا كان طيفه لا يجب حافظا ولا
يأنس به ، واني ذنب طيفه حتى يتأنيه على جفيرة طيفه ، وهل يلام حبيبه
من أجل ذلك ؟ أم هل حبيبه عذوله في طيفه ؟

وقال :

وسكنت القصور في بيت خلد وسكننا عليك بيت الحماة
فأخطأ في ثلاثة موانع في بيت واحد الاول أن القصور كما يعلم
الاعمال الصغار لا تكون في البيوت والثاني انه لا يقال بيت خلد ولكن جنة
خلد والثالث أنا سمنا جوب الحداد وسكننا لم نسمع بيت الحداد ، لأن
الناس لم يروه أبدا .

(١٢)

علم الله أنا لا اختر من حافظ الا شجرة ، ولا بناكر الا مذهبه ولا
تناصب الا فرجه ، ولا أفاطه الرثة ، وأساليبه الثقلة ، ومنايه السقيمة
ودفته الفاسد ، وأفرامه المبتلاة الطروقة ، وقوليه الشوشة ، وتكلمه
السعيد ، ومن ذا الذي يحق له أن ينكر علينا ذلك أو يميننا به أو يذمه
إلينا أو يرضي علينا مفتننا لم يستحق الفت ، وانت قد تعلم أن السليمة

ج (يسيل) نشارا وأنى شئ بالله أستشف من قوله إن الذهب سلال حتى
حبيبته سال ١١٢٢ - وفي قوله :

يكتسبون السرود طورا وطورا في يد الكاس يخلصون الرقار
من لى أن أراه لايسا ودونجوت و مشوية من جيوط السرود
ومن لى بن يفسر لى قوله في يد الكاس : فهل نفس ان الناس كانوا في يد
الكاس : أم نفس انهم يخلصون الرقار في يد الكاس ، وكلامها لا معنى له .
الحقيقة ان حافظا لم يبين شيئا ولم ينظر الى الالحاطة بين آكتسى وخلص
وفي قوله

رب ليل في الدهر قد ضم نخسا وسودا وصبرة ولبارا
فهل يعرف البلا في غير الدهر حتى قال وفي الدهر ، وهل رأى ليل
لا يضم سودا ونخسا وسودا ولبارا حتى قال دربه ، أم زاه لا يعرف معنى
دبه ؟ وهل تمد من الدهر ليله لا يضم السمد والقص ؟
وبعد فاقى شيطان في أعلى عليه هذه القصيدة التي لا يطور فيها ييب
من عطا ولا يقع فيها القاري ، الأعلى يتقنع ولكننا ندعها الى سوامها قال :

دعوك مرة وجئت اخرى فلا اجدي الرجاء ولا التائب
الصواب أن يقول (فا) بدل (فلا) وقال

وأكرم طفي أن يوم جلالهم ويوم تنور الملق مقتران
أعده من قول الشاعر وبأسوة الام موصدك الحشر
أو من قول ابن الرومي :

فكأن ليلنا على أطولها ثبتت تخفص عن صباح الوقف
أو من قول الماردي

الزمن الذي كان العرب يترجمون فيه أنهم خبر الأمم وأن ما إعلامهم جميع وأما ما لم يرد ولا وزن ولكن ذلك دأب حافظ فانه كما أسلفنا كثيرا ما يأن من يرد مدحه وطيرى من يقصد الى تنقعه وعلى أن لا ألقنه أراد المدح أو اللطم بل الاغلب في الظن انه انما جعل باله الى المطابقة بين الاصحى والمرفى فالتيت على ذلك لا يطوى على شيء من المنى

يبد انه ليس أهل على جهل حافظ بشعر هوجو وشعر المرفى أيضا (وان كان من المعجيين به والمدينين فراءة شره) من قوله في البيت الذى بهد هذا :

صالح اللبلاء فيها والحق بالمرى فوق هام الشيب

وذلك ان الغارءه خلق أن يفهم من هذا البيت أن المرفى وهوجو سراة في اللبلاء والرأى والا فإذا جعلها يتفان فوق هام الشيب ا على أن اطلع على خلاف ما وصفه والا مرفى على عكس ما قيل اليه لانه ليس ثم أشد ابتلافا في النسخ وتباينا في النسخ من هذين الشاعرين كما بهم كل من اطلع على شعرهما، ولكن لا أظن حافظا يرى فرق ما بينهما أو يبا تشبه من ذلك

وقال من القصيدة قسبا

سألهوا العير اذا ماهاكم شجوها ابن الموى والعرب

هل تفتت أو أزلت بسوى شعر هوجو يبد عهد المرفى

أليس هذا غاية السنف ، وصف الطيال ، وسنم اللوز ، وهوجو

الطاهر ، ومن أين علم حافظ ان الطير كانت تفتت وتزل بشعر العرب حتى ظهر هوجو فعدلت عنه وبعثت يبد ذلك تنقذ وتصحاح بشعره ، وأنت

البشر به مبنية على السامى ، وأن الشعر والمثل يطلان اذا لم يجد الانسان ما يفتنى ، وأن الجلاء لو لا تنال على السامى ، وتزام الاضداد ، ما أعجز آسن ، وان يباشر البهار لا يورسده الاسود والليل ، وانك ان لم تجد ما تكره ، فانت حقيق أن لا تجد ما تحب ، لأن حسن الجبل لا يظهر مثل قبا له الى تفتح الفتح ، وكذلك جفريات القصور من الشعر اوراعاهم عقابهم لا تكشف لك من حسنها ما فيها مثل سخافات القصرين والخلقين أمثال حافظ الذى أخذت من شعره وتوابعه تشد بها شهوة الشعر الى ما يورسده عليه القصور من شخى الألو ان وكرم الطاموس مستطرفة : هذا هو مادفعنى الى تذوق شعر حافظ لا ما ذهب الناس اليه وترجموه بيتا من المدهاء غير أنى لا أرى بدا من الاعتراف بأن خلق لم ينجع هذه الله ابل البشمة الخفية فلفظها ، وفتحت أن يعيب الناس منها ما أصابنى ، فأعلنت حوزى عليها ، وأدمنت لم ما عساه يحل بهم من المكروه اذا لم تظنوها ، وهذا هو الحامل لى لم يقد شعر حافظ وقد كان يردى أن يجد لفظا يعيننا لا يتفق من النفس ، ولا يبورسده اللوز ، ولكن البحث قد أمهأت حتى يقتت بما أطلب فان كان حافظ فمى من الحسان فليت بها من يبرنها اليها وسأضفى فى ابراء اساءاته حتى يوافنى الناس بأحسانه ، فن ذلك عدا ما ذكرنا فى مقالاتنا السابقة قصيدة التى يصف فيها وهيجو ، والشاعر الفرنسي بسبح حافظ من كنهه والبؤساء ، ولتى يقول فى مطلعها :

أجهى كاد يطر نجه فى ساء الشعر نغم المرفى

هذا البيت شرماتفتح به قصيدة يراد بها المدح وذلك لأن قوله أجهى بشعر بشىء من الاستعمال بشأن المدوح واستعماله وقد مضى

فقد كانت هذه المصلحة تفسح لوسيق الحرب بهذه المخرعات عهد أو لو ردت أساؤها في كتاب الله فأما وذلك لم يكن إلا عراة أنصاف الله من هذه الاسماء الجديدة والمخرعات الجديدة — على أنه ليس ثم لغة تفسح من المخلات ولا تسها وأنا لتقيق اللغة عن اسماء المستحبات لذلك عهد أهلها .

(١٣)

زوال سيق

ليس من فضل وميزة تعصيدة من القصائد المألى التي يراد الشاعر ، والمرض الذي يؤتم ، وعلى قدر روعة الموضوع وفخامته ، أوزقه ولطافته ، ينبغي أن تكون روعة المألى وفخامتها ، أوزنها وطرفها ، فإنه ليس أهل على سقم اللوح وتختلف الكثرة من تباعد ما بين العرض وطريقة العبارة عنه ، ونهادى ما بين المعنى ونقطته ، وما ظلت بقائه على رأسها عامة وفى ليس أساور ومطافاة ، .. وإنما سبيل التعاير في ذلك سبيل الصور فسلكا أن التاني يخرجه أن يتهدى الى ضرب من التخيير والتدبير في اختاره الاصباح والتأليف الا أن وفى مواسمها ومقاديرها وفى كيفية مزجها لها ، وترتيبها بأها ، كذلك يقتضى النظر شيئا من الحلق والاستاذية وسنة اللريح حتى تستقر فى المألى خطها وتشكل زينها . ولا يتوهم أحد أنها تقول ان التعاير والعصور سواء فى كل شيء ، فإن ذلك مالا نذهب اليه ولا نجرا أن ندعيه فقد يستطيع العصور أن يبرسم تلك الصورة كما تأخذها فيه ، ولكن الشاعرا لا قبل له بذلك ، إذ ليس فى طائفة اللغظ أن يبنى غياه

أيها القارىء هل سمعت جملتين تتناهضان الجوزن أو كبير أو التقي الزورى ، وهل رأيت مرة فى بعض الاذكار حمامة وعالة تغلب بأظافرهما صفحات جيران واحد من الثمراء وتقرأ فيها ثم تتدل ماقبها إلى جنبها التي لا يرمها من البشر غير حافظ وتكيب الترجمة بتقارها على أرواق الشجره وقال حافظ :

أبرىء منه يفسو عذيب كيف تسمى للمو كلف اللذيب

الشعر أن سماها واحد فلا ضرورة إذا إلى أحدهما ، ولست أدري

هالة هذا التفتق بالشعر والتكرار تأمل قوله من قصيدته بينهما

قلت من تفتك قولاً صادقا لم تشبه غايات الكذب

فإن قولهم تشبه غايات الكذب لا ضرر ودأله بعد قوله صادقا في البيت ولكني أظن حافظا محسب التكرار أبلغ في التاكيد لاسيا إذا أعيا الشاعر أن يتم البيت وأنه جبر في الجملة أن يكرر الشاعر الشيء من أن يخصص البيت هكذا :

كيف تسمى للمو كلف اللذيب

أو هكذا

قلت من تفتك قولاً صادقا

ومن أمثلة هذا الشعر قوله :

ففى الحزون والشاكي وأتقى أخو البلوى وتام السهام

فإن معنى البيت تام الحزون والحزون وتام الحزون وتام الحزون :

وأظن قوله على لسان اللثة الحرية مأسفته وأضغفه وأدعى حجه :

وست كتاب الله لفظا وعباية وما شئت عن آلى به وصلات

فكيف أشتق إليهم من وصف آلة وتشتق اسماء لخصرات

وما زالت العظيمة منذ القدم وحي الشاعر، ترفع رؤياها ليهبه فيجلى في صفائها أتمق أحماق نفسه. وذلك أن قلب الإنسان لا يحاول البت والافتضاء بجوده مادام لا يدري غير شجوه وواله، وربما كان في مثل هذا الألم الذي لا يعرف له شيئا، شرا مائتا، ولكنه ما حرك النفس ونفها إلى السبادة ما تجدد والكشف ما تحب، ولا أطلق الألم وفتح فم الناس

الصلوات تلح مشاركة البراءة، الأم غيره، والأطالع عليها والعلم بها، غير أنه إذا أحس أن همومه أكبر من أن تحلس إليها هموم غيره من البشر، عاذة بالبطيئة وبأجها وأبدا في شيوخها العاست مثلا جيلًا لا يجده في نفسه، ورحمة في قلبه. . . يرضخ الليل فيفني ظلام صدره في ظلاله الشامل وسواده الجهد، وتودد للنفس إلى الطلوع فيفكر بألمه الذائب السور القديم أحسن عهد مضى وأحلى وأندى وبقيها قلبه. في حين سقطت من الدهر، وروى الشمس تلم الجعر فيعلم بما اختصه من ساعات الوصول في قفلة من الرغاء وأمان من الزمان، ويختم الشمس إلى الأحيل فيتمهيد رسل النظر حتى يجوئ ضرابها ويسدل رداء الظلّاق، وميجها فيشتم عجايل الرجاء في حياة ثانية يقدر بها حول أيامه ويصل أسبابه بأسبابها

بلى إن في قلب العظيمة لموسمًا لا يطلع عليها إلا كل من يتم لئمة الحزن العاست، ولقد كانت هذه الموم تتيج الشمس وما زالت إلى اليوم مبيتًا لا يفيض. تأمل قول وردود ورت

ودان في مطلع الفجر للربيع فهو جها قصير العمر يشب الشواء، ولكم

انضمطم ظلي له حين أغلقت تقسيم من مغال التوم

أما حافظ فليس من هؤلاء الشواء الذين عاينهم وروث ولا فلامنة

الربيع، ولا في وسع الربيع أن أنت تنفي غناه اللقط، وإنما غاية ما تصل إليه مقدرة اللقط، وأقصى ما يقع في إمكانه أن يعقل البيت أثر الذي في النفس وودعه في القلب، وما ذلك باليسير لو تغيرت به حيلة، أو بلغت إليه وسيلة وهذا سبب شبيه من يحاول أن يصف من قلبه ريشة وأن يكون في شجرة مصمورا

قدما هذه الكلمة الوجيهة نقول أن حافظا، لم يوفق في قصيدته التي حاول أن يصف بها زلزالي سفي، وبنت حال أهلها. ولست أجهل أن جمهور الناس على غير هذا الرأي وأن السواد الأعظم يمدحها في التزلة الأولى بين شمره وبضما في أقصى موضع بين غيلاها، ولكنهم يخفون أن لا يلاحظوا، فالما اهتمام بعصه ماري، وما مرنا إلى ماريون. حافظا أشبه بالفرائح اللو التي يجتمس في المنام يستكين للنساء، ويستدورن شؤهن، ويصفقن بالأبدى وينقون على اللقوب، وجوهن منقولات يطمعن حر الطمود، ومن ما يفيض لمن جفن ولا تراق لمن هجرة

وأنت فقد تم أن كل الكلام البدايات ليس فيه ما ينبغي فيكي، ولكن الغرور يجب أن يشك منه مدى حزنه وشجوه، وأن يتم أن غيره يشاركه وجهه وزحمة ويقاسمه كده وبجته وربما جاوز ذلك فظنت العظيمة نساءه أساء. وخلالًا لاظلال حمدا الكون طيه، وأن النسيم يحكي لكها، وأن البرق يروض لناره، وأن الرعد صدى تهزم الوبد في قواعد

والأ كافيث توارث قول الشاعر

على ولا مانوح الحطام وفي ولا ما بكاه الغمام
وشي آثار لا يعد مصرعة طالب بأثارهز البرق صفحة صدام

أن أحيته مالا طيباً ، ولأن أطلب الحلال أو أهدت النفس بالايكوف
ذلك لان القصيدة من أولها الى آخرها لا تعرض لها ولا موى ، وما أرى
وحافظاً فيها الا كمن أراد ان يصف البصر فبطل بحيث الحكومة على
بناء الارصفة على ساحة اثلا يترك فيه الاطفال ، وليست هي بحيث اذا
حلفت عن آسائهم اردت أن تتبين غرضها من فموى يترها ، وتترسم
موضوعها من ساريف لفظها ، وجدت ذلك محكماً ، وألبيته مرأاً شيئاً
ومطالبتاً

الا ترى كيف أتى لو انشدتك هذين البيتين

ليتها اهدت لغضبي حقراً من وداع اللغات والميران
لهه يسد المديقتان فيها باحتجاج ويضي الماشعان
ولم أن لك أنهما من قصيدة له في ززال مسني ، لا جرى يالك أنه
ينفي بلداً لأن ذلك بعيد عن المقول ، وكان سبق الخواطر الى تلكه ،
وأوقفا في خلدك ، وأشدما تتلا في نفسك ، وأرجعها في رأيك ، انه
بذكر فتاة صحبت بها حنة الزراق وأسرع بها فدمر النوى

ولو اسحتك هذه الايات على غير مربة عاجل السامر

لارهي الله ساكن القم التيم (١) ولا حاطه ساكن القيمان

قد اتفرا على اكف برهما بارى السكائنات الاجتان

كيف لم يرجع انماها النمر (٢) ولم يرقها جاك البان

ويرد السور والمجان ، أكان يراى لك انه يصف الززال ، كلا

وتما كان هذا هكذا لان ما اوردت من اياته يصلح ان يكون لهذا كما
يصلح ان يكون لغيره ، ويصح ان يقال بنسبة الززال ، او بنسبة الحطب

ظفر ، وغير انه ان فاته ذلك لم يفت أن يكون ناتجة السيل ، وتاديه القوم ،
يقولون له نخ فينح ، وابتك هذا الرأى فيكبه ، واندي هذا الخطأ
فنديه ، وما اظن حافظاً يكر علينا هذا الرأى وهو القائل في ختام قصيدة
وفاغ الورد كروم يمد أن سرود آراء الناس فيه

فهذا حديث الناس والناس أسن اذا قال هذا صالح هذا مقندا
ولو كنت من أهل السياسة بينهم لسببت لي رأياً ولبنت مقندا
ولكن دموعه أجب من غمة الشمس لا يستبردها قلب لا يستروح

لسكبها فواد كذا فطم البرد المسافة ، وانما كان هذا كصداك لانه
لا يبقى الى القارذى بساطة يعيش ، لها صدور ، وضطرب بها جناحه ،
ولكن جابلن أنه أبلغ في التأثير ، وأوقع في تحريك النفوس ، ومن أجل
هذا ترى ابتسامته في شعره جامدة كابتسامه الوقى يتفضى لها البدن ،
ودمعه فارة لا يتحرك لها شجن ، ووزفه باردة كآفاس ليله ذات شيم
وأناه كسرير الباب طال عليه القم .

(١٤)

ززال مسني

ترى ماضى قول حافظ يكون لو سأله سائل : ماذا فحيت اليه
في هذه القصيدة ، وإلى أى غاية نزلت ، وأرى صورة قصمت قصيرها ،
وأى حقيقة اردت تعبرها ،

لأردى بأى شئ كان يجب ، على انه مها يكن جوابه ، فاقى لأحب

(١) أى باردة

أما في علم^٥ وحسن علم حافظنا في الجزائر، أعيد ما يكون منظره،
وأهل ما تقرأ تفرقة، حتى دام الناس من حيث لا يوقعون بهذا البيت
في أول القصيدة

غيلان في الارض قس عنه ثوران في البحر والبركان
على انا لو سلسلا جلا مع حافظ وأسأله. الذي أخذ منهم ان
والبحر افاياه في التمر اطل

وَأَعْيَبَ مِنْ طَمِ الْخُلُودِ لَهَا عَمِي

وأنه لا تلجأ لما على نفسه ولا تنسب ولا تكذب ، لكن علمنا
بالناسخ الذي يراد أن ينسخ أن يأتي بها صحيفة على وجهها لا ملزمة
بمكرمة النظريات كما فعل « حافظ » في نظرية توران البراكين فقد
خطأ فيها مشاء ، حتى سار أمرها متبسا . وذلك أن توران البصر لا دخل له
في التفسير عن غيان الأرض وهو ليس دليل من دلائل هذا التوران
فقد يور الركاز والبصر ساكن ، ولكن خيال حافظ مضطرب لا يرى
الأشياء الا كذلك .

لو كان حافظ شيء من سلامة الذوق لعلق إلى أنه لا حاجة به إلى هذا البيت الجوفاني بعد قوله قبله

ليس هذا سيجان ربي ولا ذا
 لك ولكن طيبة الاوصان
 وأنت أيها القاري . فاذا أضفت الى ما ذكرنا من المأخذ اغلاطه
 اللغوية والنحوية كقولك

فإذا الأرض والبحار سواء في خلق كلاهما غادران

وفي هذا الدلالة على أنه حاد عن القصد ، وخرج عن الغرض ، وملا القصد

الإلا فإذ ذنب النور والحياتان والخيبرة الأتربة حتى يمشيا ونحى طهما
واللهم وجعل لسانها عليها سيرة؟ أترأى من أن يطلب كان يكون أسير
للأسباب أم هو لو أن هذه الضوا رأى رحمت ما انشطر على وجه الأرض
والعوى في حرف البحر من البعث المائدة ثم تسرف جسمها «توكم
ونبيتا»؟؟ وهل بيت إلام «وما هذا المصنف الغريب للذي
يفعل الله ما هو معلوم في بداية العقول» ونحى شاعر النيل والشرق
جميعا «ه سموا تسرفت النور والحياتان في «الشرق والبيت» «ولم تسرف
فان ما كان كان»، ولا حول لولا قوة ولا ذنب للنور ولا الحياتان
وما هذه الفتاة الشديدة الى صقلته بحسبانها؟ ما كانت ممتنقة تالية

لا يزال سياسياً ومن بعض أملاك اليوم فلابد أن يكون قطعها كامل إحصائياً حاداً في التصور، وبراعة في التقني، ونحت الدمى والتماثيل، ودمارة في تنسيق «روائع البيان» و«بوغافي» ونسب «جمايل الأروان» ليست هذه غفلة شديدة تهمل على أنه لا يتبرر ما يقول، ولا

يَبْعَثُ مَا نُنْظِمُ ، وَالْأَفْنِ أَنْبَاءُ

ان ذاك النمرار من هذه السبعين (٦) وذلك النمرار من ذاك النمرار؟

حي قال ان بان السفين .

يهرم الشعر من دقيق الماني
من تاويل كالنجوم المراري

خاود كقول الشاعر

أخبطاً في قوله خاود إن خبطاً لا ينتشر وذلك لانه لا يصح أن تقول
خعد وعلى كلامه مصيبان أو خاودان ، بل الصواب أن تقول مصيب أو

خاود كقول الشاعر

لا يخيب الموت موت البطل فانا الموت سؤال الرجال
كلاماً موت ولصحن ذا أهد من ذائق كل حال

وقول ابن الرومي

ان انا محض وشويه كلاماً أصبح في طيبا
وقوله وخسفت أم فرقت ثم بادت

هذه الالفاظ كلها تودي بمعنى اللسان فهي نحو

وقوله : وغالما بليت الزمان الخيالا

لفظة الخيال لا ضرورة لها بعد غالما - وقوله :

كيف لم ير عا أنلها النور (١) ولم ير بها بلك البطل

الشعر الثاني في معنى الأول لا ضرورة لأحدهما ، وقوله

رب طلع قد سابع في باطن الارض يتلوى أي : ألقى ! أمركل

بانه على وفرة علامات (الدناء) لا يقول أن السابح في باطن الارض

يستلج شيئاً من ذلك

أقول اذا ما منعت هذا الى ذلك علمت أن هذه القصيدة ليست من الشعر

الجيد في شيء ، فليأمن الأخطا الامورية والتعوية والمنايا لاسداه واخطا

الطريف والتاريخي والتعطيل من الموضوع

اذا احسن البكاء على مصاب فان بكاه السجع الخيال

هذا ما كتبنا هنا شعر حافظ ولا ننسى أننا احطنا بكل منقبة وكبرية فان

ذلك ما لم نهد اليه فضلاً عما فيه من التطويل للمل وانما اردنا ان نهدم قناعه

فصلوا عن الاغفال

د أنطه عما أنشد عليه وفيه به من تليله وظلمه عقالات المصنف وسرقته
وشاد مهابه واشمل بر مبابه وحطفت اللوى والتسوى ولو كلف له حسنة
لاعتبر به له عافى غيره من المصنف فان هذين سرقات كثيرة ولكن حسنة آخر
لقدس الثائرة على ما اوردنا فلم يورد وهو جيد فحين أن يصل الى ما وصلنا اليه
أما شعره الذي نظمه أخيراً فلا تشربه له الا ان وكنا نقول له يا حافظ انت
المعنى في السيار عن الاحساس أو الرأى أو ما يلقى على السامع ولو كان قد ذلل
عمر الناس جميعاً فانه يجب أن يكون المرء مقتباً بآرائه اذا أراد أن يضع فيه به وثاق
يكون الاستاذ طليفاً به والا لم يأخذ منه أحد - ولقد مر به ان حسنة الى الاموات
اخذ من صاحبنا الى الاموات فان كانت تستعمل الشهرة فان الشهرة ليست للاجساد
مت ولكن لرب مات وقامت وهي في ذاتها خالدة لا يؤتاها الله شيء تنقضي أياديه
ويستوفى أخاذه فنبينا في قول الناس وفي قولهم يرد تسليم ان الرغبة في الشهرة تختلف
من الزمور في أنها خيال فتورد في الحق والزومض من ان الرأى في الشهرة لا يلبث
أن تتلاشى لديه للشار أو تخضع أمامه الميرون وانما يرد ان يعرف الناس لسبق ياته
حسبها وصحب الحق هند الشاعر قول وجه نفسه هي أول وله المثل الثاني لأن لديه من
الترامل ما يذهبه من نفسه وبذلك من جها والاختلاف بينهما رجل العظيم خلق
لا يتسمر عليه مرموه نفسه أو يندب مع قدوما وهو لا يتهلك على الاجراء ولا يتقوفا
الى حدة عظماء عليه كاني أو يندب بخلاف الزمور المتخوف ان الاجراء يستتبع عوارض
ومعوى يؤاذه ومطعم سره ومن كثر ذكره نفسه يتبع عليه أن يشاء الناس
والشهوة لا تلال قوة الساعد وانما كان غالب الملح لا يله سا يكتب الا اذا أتى عليه
القاسي واستدسوه فأطلق بهم ان لا يبعوا فيه ما يله لا لست الناس لا يستحسنون الا
ما يتخرج بهجراً فوسهم وحسنه بقدسهم في زاده ان يكون طليفاً فيعتاد في مرأى
فيه لان حب الشهرة يولد عن حب الاثان فين كان حقاً حبها فلا بأس عليه من
إيمانها وتوشها لان الحق لا يليل ولا طليفاً لا يتلقى والذين يحذر الله من كل شيء
ما تلا البقرة والعقبة فاما محبة القناء الكاذبة فانها لا تقي من الخلود شيئاً اذا لم
تكن في الشعر بذرة وما اجال الشهرة الكاذبة اذا قست بشرة تراخت عليها الطيب
فأكتبتهم والاريرة مهابته ولا يتسمر غير أو انكاف سوف يسمعون الا بالأمانيات وغير
المعصم عند غلاما أشد بك كرم عظم حاشيت البر والبر وما جهم يورد التسوى

● وثائق من النقد الغربي الحديث

دراسات في علاقة النقد
بالشعر في إنجلترا - الجزء الأولجدوى الشعر
وجدوى النقد

(١٩٣٣)

تأليف: ت. س. إليوت

أستاذ كرسى (تشارلز إليوت نورتون) للشعر بجامعة هارفرد

١٩٣٢ - ١٩٣٣

ترجمة: ماهر شفيق فريد

تصدير لطبعة ١٩٦٤

قبل إن قصيدة (جزيرة بحيرة إيسفري) كانت أحب قصائد ييش إلى مصنفى المنتجات الشعرية ؛ ومن ثم فقد أسرفوا في إعادة نشرها . وأرى أن قصيدتي المسماة (الفتاة الباكية) La Figlia Che Piange قد كانت - في أثناء سنى شبابه - أحب قصائد إلى هؤلاء المصنفين ؛ إذ رأوا أنها أقل أشعاري ضررا ، وإن كانوا قد صاروا في السنوات التالية أقرب إلى العدالة في اختيارهم القصائد التي تمثلى (وإن كان ما يسرى إلا أسمع المزيد عن التفهمة والتشجيع) . ومثلما نجد أن أى دارس للأدب المعاصر حين يشرع في الكتابة من نقدي في أوراق الامتحان يثق من النجاح ما دام قد أشار إلى « تفكك الحساسية » و « المعادل الموضوعي » ، نجد بالمثل أن أى مصنف يريد إدراج نموذج من مقالاتي في كتاب نقدي سوف يختار مقالتي المسماة (الموروث والموهبة الفردية) ، على الرغم من أن هذه المقالة قد تكون أقرب مقالاتي إلى طور العبا ؛ وهي قد كانت بيننا أول مقالة أطبعها .

وهانذا الآن أعيد طبع كتابي (جدوى الشعر وجدوى النقد) ، مؤملا - وإن يكن هذا الأمل ضعيفا - أن تحظى إحدى محاضرات المنشورة فيه باختيار مصنف من مصنفى المستقبل بدلا من (الموروث والموهبة الفردية) . لقد ظهرت تلك المقالة ، التي تمتد أشهر مقالاتي ، في عام ١٩١٧ عندما كنت مساعدا لتحرير مجلة (ذا إيغوست) ، بعد أن استدعى محررها ريتشارد ألينجتون لأداء الخدمة العسكرية ، وقبل أن يطلب إلى تزويد أى دورية أخرى بمقالاتي . أما المحاضرات التي يتألف منها هذا الكتاب فقد كتبها في أثناء ١٩٣٧ - ١٩٣٣ ، إذ شرفت بأن عينت في منصب (أستاذية تشارلز إليوت نورتون بجامعة هارفرد) وهو منصب سنوي يتولاه من رجال الأدب ، أمريكا كان أو أوروبيا ، لمدة عام . ولما لم تكن قد توافرت لي فسخة من الوقت لإعداد هذه المحاضرات حتى ! ، إلى كالميرج بمساحوسس في خريف عام ١٩٣٢ فقد كان على أن أكتبها ، تحت ضغط الظروف الملح ، خلال مدة إقامتي . . . ووبرغم ذلك فقد دعشت حين أعدت قراءتها مرتين فوجدتني مازلت على استعداد أن ألتبها بوصفها تعبيراً عن موقفى النقدي .

إن مقالاتي النقدية الأولى ، التي يرجع تاريخ كتابتها إلى مرحلة كنت فيها واقما تحت تأثير حماسة إزرا باوند لرعى دى جورمون ، تلوح إلى الآن نتاجا يعوزه النضج ، وإن كنت لا أرفض مقالة (الموروث والموهبة الفردية) . ومازالت المحاضرات الثمان التي يحتوي عليها هذا الكتاب تلوح لي ذات وجهة نظر صلبة ، برغم أنى كتبت بعضها في أثناء إقامتي هذه السلسلة ، أو قبل أن - على أقل تقدير - لا أرى ما يدعوني إلى التحلل من أسلوبها أو من مادتها . ولما كنت لم أنظر فيها سنين طويلة ، فقد وجدتها - بعد أن قرأتها مرتين - مقالات مقبولة إلى الحد الذى آمل معه أن يكون إعادة نشرها في شكلها الحال عملا له ما يبرره .

أما عن الفقرة الانتحائية في المحاضرة الأولى فيجمل إلى أن أشرجها قائلا : إن الولايات المتحدة كانت آنذاك في ليلة انتخاب رئيس الجمهورية ، وهو الانتخاب الذى أتى بفرائكلين د . روزفلت رئيسا للجمهورية في الفترة من مدة رئاسته الأولى .

تصديري

حياة الرجل الواحد . وقلائل هم الرجال الذين كانوا يعرفون ، خيراً منه ، كيف يولون مكانة عائلة لطلاب الحياة العامة وطلاب الحياة الخاصة ؛ وقلائل هم الذين أتيت لهم فرصة أفضل ، كما أن قلائل من الذين أتيت لهم الفرصة قد استفادوا منها أكثر مما فعل . إن السبيل السليم المعاش ، أو رجل الشؤون السياسية ، فلما يتمكن من الخروج إلى « مكان عام » دون أن يصطنع « وجهاً عاماً » أما نورتون فقد ظل دائماً عاكفاً على خصوصيته . وهو إذ عاش في مجتمع غير مسيحي ، وفي عالم كان - كما رأه - على كلا جبهتي الاضطلال - يرمع على علامات الاضمحلال ، ظل عاكفاً على معايير الإنسانية والمذهب الإنساني التي كان يعرفها . لقد كان يوسمه ، حتى في سن باكراً ، أن ينظر إلى النظام الزائف دون أسف ، وإلى النظام الآتي ، دون أمل . وفي رسالة بتاريخ ديسمبر ١٨٩٦ يتحدث عن نحو أقوى وأشمل مما فعل في الرسالة التي أوردتها :

« إن المستقبل مظلم جداً في أوروبا ؛ وعندما أن الأمر يلوح كما لو كنا مثقلين على حافة جديلة غلما في التاريخ ؛ حجة نجد فيها أن القضايا التي تنقسم الأحزاب عليها ، وتنبئ منها انفجارات الأهواء والعنف ، واحدة في إثر الأخرى ، لن تكون سياسية بعد ، بل اجتماعية مباشرة . . . أما أن تكون حقيقتنا من المبروعات الاقتصادية ، والمنافسة التي بلا حدود ، والقرينة التي لا يكبح جماحها شيء ، هي أصل مرحلة من الظلم الإنساني ، فامر مشكوك فيه جداً ، في رأيي . وأحياناً عندما انتظر إلى الأوضاع الحالية للنظام الاجتماعي الأوربي (هذا إن لم نتكلم من الأمريكي) ، بكل سؤلها لدى الطبقات العليا والدنيا سواء بسواء ، أتساءل عما إذا كانت حضارتنا تستطيع أن تحفظ نفسها إزاء القوى التي تتجمع للقضاء على كثير من المؤسسات التي تتجسد فيها ، أو عما إذا لم تكن مثقلين على مرحلة أخرى من الاضمحلال والسقوط والدمار والإحيلة ، كذلك التي حدثت في أول ألف وثلاثمائة عام من حقيقتنا . وإن يجزئي كثيراً أن أعلم أن هذا سيكون هو الشأن ؛ فما من أحد يعرف حقيقة كنه المجتمع في الوقت الحاضر ، إلا ويوافق على أنه ليس جديراً بأن يحافظ عليه ، على أساسه الحالي » (١) .

هذه كلمات يستطيع أن يوافق عليها كثيرون ممن يتناولون المشكلات المعاصرة بالترافضات أشد طعنة من المترافضات نورتون . ومع ذلك فقد كانت الأهمية الباقية للأدب ، إن لم تقل العقيدة الطغمية (أيضاً) ، أمراً ثابتاً في نظره . إن الشعب الذي يتوقف عن العناية بمروره الأدبي يقو هجماً ، والشعب الذي يتوقف عن إنتاج الأدب يتوقف عن الحركة ، فكرياً وحياتياً . إن شعر أي شعب يستمد حياته من كلام ذلك الشعب ، وحيته الحياة كذلك ، وعلى أهل نقطة بلغها من الوعي ، وأعظم قوة له وأرفع حساسية .

وسأتناول في هذه المحاضرات نقد الشعر نقد ما ستأناول الشعر ذاته أو أكثر . وليس موضوعي هو علاقة النقد بالشعر فحسب ، إذا كنا نفترض بذلك أننا نعرف سلفاً ما الشعر ، وما الذي يفعله ، وما هو لأجله . من المحقق أن قسماً كبيراً من النقد قد تمثل ،

هذه المحاضرات التي أقيمت في جامعة هارفرد في أثناء شتاء ١٩٣٢ - ١٩٣٣ تملين بالكثير لجمهور كان على أتم الاستعداد لاستماع المزاي والتفاخي عن العيوب . ولكن أدرك أن نوع النتائج الذي أحرزته كان نجاحاً مسرحياً إلى حد كبير ، وأنها ستكون أشد تخيباً لقن من استمعوا إليها منها لن لم يفعلوا . وإلى لأثر كثيراً أن أتربك جمهوري مع الانطباع الذي تلقاه حينذاك ، ولكن شروط المؤسسة كما وضعتها المستر متيلمان ، تقضي بتقديم المحاضرات للنشر ، في مدة محددة . وهذا هو تبريري للاضطلاع بكتاب أنصر لضرورة له .

وإلى لسعيد ، على أية حال ، بهذه الفرصة كي أسجل على الورق ديني لمعبد كلية هارفرد والزملاء فيها ، ولجنة الأستاذ نورتون ، كما أسجل على وجه الخصوص عرفاني بالجعل نحو الأستاذ جون ليفنستون لويس ، ونحو لشرف على بيت إليوت وسمر مريمان ، وأستفظ بأطيب الذكرى لزملاء ذلك البيت وعلميه ، وللدكتور تودور سينسر ، وسمر وسر ألفرد وايت شفيد ، على ما لا حصر له من النقدرات والاقتراحات .

وإلى لأسف كثيراً ، حيث إني بينا كنت أعد هذه المحاضرات لإلقائها في أمريكا ، كان المستر أ . أ . وتشلر في إنجلترا . وبينما كنت أعدة للنشر في إنجلترا ، كان هو في أمريكا . وقد كنت أمل أن تحظى بنقده .

لندن - أغسطس ١٩٣٣

مقدمة

٤ نوفمبر ١٩٣٢

وإن البلد الآن بأكمله في حالة انفعال من جراء الحملة السياسية ، وفي حالة وجدان غير علائل . ويشير غير المطالع إلى أن إعادة تنظيم الأحزاب لا تلوح أمراً بعيداً عن الاحتمال ، بوصفها نتيجة غير مباشرة للصراع الحالي بين الجمهوريين والديمقراطيين . . . غير أنه لا يميل بنا أن نأمل في حدوث أي تغير جلي .

إن هذه الكلمات ترد في رسالة كتبها تشلر إلى إليوت نورتون في ٢٤ سبتمبر ١٨٩٦ . ولن يكون هذه المحاضرات صلة بالسياسة ، كما أني لم أبداً [حشدي] بمختلف سياسي ، إلا على سبيل التذكيرة بالاهتمامات المتنوعة للدارس والإنساني الذي تمثل هذه المؤسسة بذكره . وإن المحاضر في مثل هذه المؤسسة ليكون سعيد الحظ إذا أمكنه أن يشعر ، مثلاً أفضل ، بالتعاطف والإحسان تجاه الرجل الذي ترمي هذه المحاضرات إلى إيقاظ ذكره حية . كان تشلر إلى إليوت نورتون يمتلك الصفات للمعونة والروحية ، من الطراز الروافي ، التي يمكن أن تتوافر دون منافع دين قائم على الوحي ، وهلك للكلمات العلفية التي يمكن أن تتوافر دون عبقرية ؛ أن تفعل الشره القيد ، أن تقول الشره الشجاع ؛ أن تتأمل الشيء الجميل . إن هذا لكي

تقوم على أسس من علم النفس الفردي وحده . ولكن سيكولوجيته عن التجربة الشعرية تقوم على خبرته الخاصة بالشعر ، تماماً كما أن نظريته في القيمة تنبع من مذهبه السيكلوجي . وأنت قد لا تقتنع بنتائجه الفلسفية ، ومع ذلك نظل مومناً (كما يؤمن) ببلوقه القادر على التمييز في الشعر . غير أنك ، من ناحية أخرى ، إذا لم تكن مومناً بقدرة الناقد على أن يميز قصيدة جيدة من قصيدة رديئة ، فلن تعتمد كثيراً على سلامة نظرياته . ولكي يحلل الناقد استمتاعه وتلقوه لقصيدة جيدة ، ينبغي أن يكون قد عبر هذه التمتع ، وينبغي أن يقتنعا ببلوقه . ذلك بأن عبيرة الاستمتاع بقصيدة رديئة ، مع الظن بأنها جيدة ، بالغة الاختلاف في عبيرة الاستمتاع بقصيدة جيدة .

ونحن ننظر من الناقد المنظر أن يتصرف القصيدة الجيدة حين يراها . وليس من الحق دائماً أن الشخص الذي يعرف القصيدة الجيدة حين يراها يستطيع أن يميزها بالسبب في أنها قصيدة جيدة . وبخبرة الشعر ، كماي خبرة أخرى ، غير قابلة للترجمة إلى كلمات إلا جزئياً ، ففى هذا الأمر نجد ، كما يقول المستر ريتشاردز ، أنه « ليس ما نقوله القصيدة هو الأمر المهم فط ، وإنما المهم هو كتبها » . ونحن نعلم أن بعض الناس الذين لم يؤثروا القدرة على الإصباح ، ولا يستطيعون أن يميزوك بالسبب في أنهم يمسون إحدى القصائد ، قد تكون فهم حساسية أعمق وأكثر تمييزاً من أناس آخرين يستطيعون أن يتكلموا بذلاقة لسان . وينبغي أن نتذكر أيضاً أن الشعر لا يكتب ببساطة من أجل إمدادنا بمادة للحديث . وحتى أكثر الناقد كفاءة لا يستطيع في نهاية المطاف إلا أن يشير إلى الشعر الذي يلوح له الشيء الخفي . ومع ذلك فلن حديثنا ، عن الشعر ، جزئياً ، جزء وامتداد لخبرتنا به . وكما أن قدرنا كثيراً من التفكير يدخل في صنع الشعر ، نجد أن قدرنا كثيراً يدخل في دراسته .

إن أصل النقد هو القدرة على اختيار قصيدة جيدة ورفض قصيدة رديئة . وأشد إختياراته صرامة هو القدرة على اختيار قصيدة جيدة جديدة . والاستجابة على النحو الأشمل لموقف جديد . إن عبيرة الشعر ، كما تمتد في الشخص الواعي والتفاسيح ، ليست مجرد حصيلة خبرتنا بالقصائد الجيدة ، فالتربية في الشعر تتطلب تنظيماً لهذه الخبرات . ليس فينا من ولد يميز ويوقن معصومين ، أو من اكتسبها فجة عند البلوغ أو بعده ، فالشخص الذي تكون خبرته محدودة معرض دائماً أن يندفع بالسلمة الزائفة أو غير الفنية . وإذا نرى جيلاً بعد جيل من القراء غير للمبرين يندفع بالزائفة وغير التقى في عصره . ومن الحق أنه يؤثرو ، لأنه أبسر مثلاً ، على السلمة الأصلية . ومع ذلك اعتقد أن عدداً بالغ الكبر من الناس قادر بالظفرة على أن يستمتع ببعض الشعر الجيد . أما كم هذه ، أو كم من درجات هذه القدرة يمكن أن يميز على نحو مفيد ، فذلك مما لا يدخل في نطاق حقن أن أبصه هنا . ومن الحق أن القارئ غير العادي هو وحده الذي يمكنه ، مع الزمن ، أن يصف خبرته ويقارن بينها ، وأن يرى إحداها في ضوء الآخرين ، ولكنه — إذ تنصاف خبراته الشعرية — أن يفهم كلا منها على نحو أدق . إن عصر التمتع يتسع

ببساطة ، في البحث عن إجابات من هذه الأسئلة . ودمعز أبداً باعتراض مؤدنا أننا لا نعرف ما الشعر ، ولا ما الذي نفعله ، ولا ما جدواه ، ولناحول أن نتبين من فحصنا للمعلاقة بين الشعر والتقد ، جدوى كليهما ، بل إننا قد نكتشف أنه ليست لدينا فكرة بالغة الوضوح عن معنى الجيد . وإنه لمن الحيرتنا ، على الأقل ، ألا نفترض أننا نعرف (هذه الأمور) .

لن أبداً بأي تعريف عام لما هو شعر وما ليس كذلك ، أو أي مناقشة لما إذا كان الشعر يحتاج دائماً إلى أن يكون منظوماً ، أو أي دراسة للفرق بين تضاد الشعر — و — النظم ، وتضاد الشعر — و — النثر . إن النقد ، على أية حال ، يمكن أن يفصل ، منذ البداية ، لا إلى نوعين بل بحسب التماهي . وأنا افترض أن النقد هو ذلك القسم من الفكر الذي إما أن يسعى إلى معرفة كنه الشعر ، و جدواه ، والفرغاب التي يشيها ، والسبب في أنه يكتب ، ولق أنه يقرأ أو يثقل ، أو الذي نجده ، إذ يفترض شعورياً أو لا شعورياً أننا نعرف هذه الأمور ، يقوم الشعر الفعل . وقد نجد أن للنقد الجيد خطأ غير هذه التي ذكرناها ، ولكن هذه هي الخطأ التي يسمح له بأن يهربها . إن النقد ، بطبيعة الحال ، لا يكتشف قط كنه الشعر ، بمعنى التوصل إلى تعريف كاف له . غير أن لا أدري ما إذا كانت تكون فائدة مثل هذا التعريف لو أننا توصلنا إليه . كذلك ليس مستطاع النقد أن يتوصل قط إلى أي تعقيم نهائي للشعر . غير أن هناك ملين الخدين النظريين للنقد : فمعد أحدهما نحاول أن نجيب عن هذا السؤال : « ما الشعر ؟ » وضد الآخر نحاول أن نجيب عن هذا السؤال : « أصله قصيدة جميلة ؟ » . وأن تكفى أي برامة نظرية للإجابة عن هذا السؤال الثاني ، لأنه ما من نظرية يمكن أن تكون ذات قيمة كبيرة ، إذا هي لم تكن مؤسسة على خبرة مباشرة بالشعر الجيد . ولكننا نجد من ناحية أخرى أن خبرتنا المباشرة بالشعر تتضمن قدرنا طبعاً من النشاط التعميمي .

إن هذين السؤالين اللذين يمثلان أشد الصياغات تجرهدا لما هو بعيد عن أن يكون نشاطاً تجريدياً ، كلاهما مضمر في صاحبه . فالناقد الذي يظل جليداً بالقراءة إنما هو ناقد قد طرح — حتى وإن لم يكن قد قدم إلا إجابة ناقصة — كلا السؤالين : فإرسطو ، فيما ملكه من كتاباته عن الشعر ، يجعل — فيما أظن — من تدولنا للكتاب المسرحيين الماسويين اليونانيين ، وكولريج ، في خلاصه عن شعر وورذورث ، يفضي به إلى تميمات عن الشعر على أكبر قدر من التشويق وورذورث ، في شرحه شعره الخاص ، يقدم تأكيدات عن طبيعة الشعر من شأنها — إذا كانت مسرفة — أن تكون ذات لالة أعظم نطقاً حتى مما كان هو يدركه . ومستر أ . إ . ريتشاردز ، الذي يجعل به أن يعرف — إن عرف أحد — ما يحتاج إليه الناقد العلمي من عدة ، يميزنا بأنه يحتاج إلى « كل من معرفة حارة بالشعر ، وقدرة على التحليل النفسي المجرى من الملاحظة » . إن مستر ريتشاردز ، شأنه في ذلك شأن كل ناقد جاد للشعر ، أخلاقياً جاد بالإضافة إلى ذلك . ومذهبه في علم الأخلاق أو نظريته في القيمة ، إنما هو مذهب لا يستطيع أن قبله ، أو الأخرى أن لا يستطيع أن أتبل أي نظرية من هذا النوع ،

كون القصاصات الملحمة كانت تولد لتل ثم أصبحت تولد لتقرأ ،
أو التغيرات التي وضعت حدا للمساويل الشعبية ، لا تنفصل عن
التغيرات الاجتماعية ، على نطاق واسع ، وهي تغيرات ظلت دائما
تحدث ، وستظل دائما تحدث . وقد لاحظ و . ب . كرفي مقالته عن
« أشكال الشعر الإنجليزي » أن :

« من المصور الوسطى - عموما - اندماجي واجتماعي :
النحت ، مثلا ، كما نجده على الكاتدرائيات العظيمة . ومع عصر
النهضة يتغير الدافع إلى الشعر . إن في المصور الوسطى شيئا طبيعيا
بالأوضاع اليونانية ؛ أما بعد عصر النهضة فتجد إصادة تقديم واع
ومقصود . من جانب الأمم الحديثة - للأوضاع التي كانت تسود شعر
روما . إن الشعر اليوناني وسيطى من عدة نواح ؛ والشعر اللاتيني في
عصره العظيم إنما يشبه شعر عصر النهضة ؛ فهو محاكاة للأحاط مستمدة
من بلاد اليونان ، مع ظروف بالغة الاختلاف ، وعلاقة مختلفة بين
الشاعر وجمهوره .

« وليس معنى ذلك أن الشعر اللاتيني أو الحديث غير اجتماعي .
من الحق أن اتجاه الفن الحديث بما في ذلك الشعر ، كثيرا ما يكون
مفسدا للذوق الشائع في عصره ، وأن الشعراء كثيرا ما يتركون
لأنفسهم ، كي يعثروا على موضوعاتهم ، وينغمقوا في أحاط تعبيرهم في
وحدتهم ، فيولد ذلك نتائج كثيرا ما تكون محيرة وجامدة ، وجزيرة
بالإجمال ، على النحو الذي لاحظ عليه عموما لصيد برانوتج
(سوردي بللو) » .

وما يصدق على التغيرات الكبرى في شكل الشعر يصدق أيضا -
فيما أظن - على التغير من حبة قبل - نقدية إلى حبة نقدية . وهو
يصدق على التغير من عصر قبل - فلسفي إلى عصر فلسفي . فانت
لا تستطيع أن تتى وجود النقد ، إلا إذا كنت تنقص من شأن
الفلسفة . وتستطيع أن تقول إن تطور النقد إنما هو عرض من أعراض
تطور الشعر أو تغيره ، وأن تطور الشعر في حد ذاته عرض من أعراض
التغيرات الاجتماعية .

ويلوح أن اللحظة المهمة لتطور النقد هي الوقت الذي يتوقف
الشعر فيه عن أن يكون تغييراً عن عقل شعب بأكمله . إن مسرحيات
درايدن ، التي تقدم المنايا الرئيسية لكتباته النقدية ، قد شكلها
إدراك درايدن أن إمكانات الكتابة على طريقة شكسبير قد استنفدت .
ويظل هذا الشكل باقياً في مأسى كاتب من نوع شيرلي (الذي كان
أكثر عصريته ، بكثير ، في ملاحه) بعد أن تغير عقل إنجلترا
وحساسيتها . بيد أن درايدن لم يكن يكتب مسرحيات للشعب
بأكمله ، وإنما كان يكتب في شكل لم يتم على التغيرات الشعبية أو
مطالب الشعب ؛ شكل تين - من ثم - أن يجيء ثقيله من طريق
الانتشار بين مجتمع صغير . وقد حاول الكتاب المسرحيون الساكرون
على جميع مستوياتها . بيد أن ذلك الجزء من المجتمع الذي كان
يوسع عمل درايدن وعمل كتاب ملاحه عصر رجوع الملكية أن يتوسل
إليه توسلا مباشراً ، كان يشكل شيئاً أشبه بأرستقراطية ذهنية . وعندما
وعدنا مجد الشاعر نفسه في عصر ليس فيه أرستقراطية ذهنية ، وعندما
تكون السلطة في أيدي طبقة أغنى عليها الطابع الديمقراطي إلى الحد

لشمول التذوق ، وهو ما يجب إضافة أشد ذهنية إلى حدة الشعور
الأصلية . والرحلة الثانية في فهمنا للشعر هي تلك التي لا تعود تنحصر
فيها على الاختيار والرفض ، بل تبدأ على التقييم ؛ بل إنه قد يكون
لنا أن نتحدث عن مرحلة ثالثة هي مرحلة إعادة التنظيم . وفي هذه
المرحلة نجد أن الشخص الذي سبق له أن تنفث في الشعر يلقى
بشيء جديد في عصره ، ويحس على قلبه جديد للشعر يرتب نفسه
نتيجة لذلك .

وهذا القلب الذي تشكل في لغاتنا ، من قراءتنا الخاصة للشعر
الذي استمتعنا به ، إنما هو ضرب من الإجابة ؛ ويجب بما كل نفسه ،
من هذا السؤال : « ما الشعر ؟ » ففي المرحلة الأولى نعرف
ما الشعر ، بقراءتنا له واستمتاعنا به في ما نقرؤه . وفي مرحلة
تالية ، نجد أن إدراكنا لأوجه الشبه والاختلاف بين ما نقرأ لأول مرة
وما سبق لنا أن استمتعنا به ، لا يلبث ، هو نفسه ، أن يسهم في
مستتنا . فنحن نعرف كنه الشعر - إن عرفناه أساساً - من قراءتنا له ؛
ولكن ربما كان للمرء أن يقول إننا لن نتكبد من أن نعرف الشعر بوجه
خاص إلا إذا كانت لدينا فكرة نظرية من الشعر عموماً . ونحل الأكل
لأن السؤال « ما الشعر ؟ » ينبع ، على نحو طبيعي للغاية ، من
عبرتنا بالقصاص . وعلى ذلك فإنه على الرغم من أننا قد نسلم بأن
أشكالا قليلة من النشاط اللغوي لا تتم على ذاتها - حير يجري
التاريخ ، وفي صدد الكتب الإنجليزية بالقراءة ، أكثر مما هو الشأن في
النقد ، قد يلوح أن النقد - كأي نشاط فلسفي - حتى ولا يتطلب
تبريراً . فسؤال : « ما الشعر ؟ » هو بمثابة افتراض لوطنية النقد .

وإنحال أنه لا بد أن يكون قد تم كثير من الناس فكرة أنه في بعض
الأزمنة التي كان يكتب فيها شعر عظيم ، لم يكن ثمة نقد مكتوب ،
وأنه في بعض الأزمنة التي كتب فيها كثير من النقد ، كانت نوعية الشعر
أدنى مرتبة . وقد أوسعت هذه الحقيقة بمقابلة بين ما هو نقدي وما هو
خلاق ؛ بين عصور النقد وضوء الخلق . وظن أسبانا أن النقد
يزدهر أكثر ما يزدهر في الأوقات التي يكون فيها نشاط الخلق مشدوا
بنقص . ويمثل هذا التحيز في الزمن ، قرن كثير من الناس عبارة
« عصور نقدية » بصفة « إسكندرية » . وثمة فروض غليظة عدة
تكمين وراء هذا التحيز ، وتشمل خطايا بين أفياء كثيرة خفيفة ، وبين
أعمال ذات نوعية بالغة الاختلاف ، تندرج تحت اسم « النقد » . وأنا
أستخدم مصطلح « نقد » طوال هذه المحاضرات - كما أسأل أن
تكشفوا - بمصاحبة ضيق الزمة . لست أريد أن أفكر من زخائل العدد
الكثير من الكتب الذي يرتب تحت تلك الصفة ، أو أن أطوي تلك المادة
الكسول ؛ حادة استبدال تمثل آراء الغير بالدراسة الدقيقة للموضوع .

ولو كان الناس لا يتكبدون إلا عندما يكون لديهم ما يقال ، وليس فقط
لأنهم يودون أن يؤلفوا كتباً ، أو لأنهم يشغلون وظيفة ينتظر منهم فيها
أن يؤلفوا كتباً ، لا كانت بنة النقد هي مطالعته هكذا نلجأ مع ذلك
العدد الصغير من الكتب النقدية الجيدة بآفاق إيا . ومع ذلك فإن من
يتحدثون كما لو كان النقد مشغلة الأضمحلان ، ويعرضوا - إن لم يكن
سببياً - لمعلم أحد الشعوب في الخلق ، إنما يمزكون ظروف الأدب -
إلى حد التزييف - عن ظروف الحياة . إن التغيرات التي هي من نوع

شيء ينبغي المحافظة عليه في الداخل . غير أنه طوال هذه الرحلة ، وليلة أطول كثيرا ، ظل افترض واحد بقليل ما يتغير : افترض ما يجعل بقائه الشمس أن تكون . ويوسع أي قنارى لقال سيدس « فلاح عن الشعر » أن يرى أن *misomousai* الذين يدافع عن الشعر في مراجعتهم إنما هم رجال من قش ، وأنه واثق من كون تعاقب القنارى إلى جانب ، وأنه لا يتبين عليه قط أن يطرح على نفسه ، طرعا جديدا ، هذه الأسئلة : لم الشعر ؟ وما الذي فعله ؟ وهل تراه أمرا مرغوبا فيه ؟ ويفترض سيدس أن الشعر يمنحنا البهجة والإرشاد في آن معا ، وأنه حل للمحبة الاجتماعية ، وغرف للامة .

وأنا أبعد ما أكون عن أن أخطف مع هذه الافتراضات ، قدر ما نحس ، ولكن النقطه التي أريد أن أثير عنها هي أنه ، على مدى حقبة طويلة ، لم تناقش هذه الافتراضات أو تدلل قط ، وأنه خلال تلك الحقبة كتب شعر عظيم وبعض النقد الذي يستطيع بفضل افتراضاته ، أن يمنحنا إرشادا باقيا . وأنا أعتقد قنارى ، أنه في العصور التي يكون فيها جدوى الشعر أمرا متفقا عليه ، فإنه لمن الأقرب إلى الاحتمال أن نجد ذلك القصص الدقيق والحرص للتوفيق والريب ، في كل بيت ، وهو ما يفترض إليه ، على نحو واضح ، نقد عصرنا ، ذلك النقد الذي لا يلوح أنه يتطلب من الشعر أن تحسن كتابته ، وإنما يتطلب منه أن يكون « مثلا لمصر » ، وأنا أعتقد أن نوجه مزيدا من الاهتمام لصحة التعبير والوضوح أو الغموض ، وللذقة أو عدم الانضباط اللغويين ، ولإختيار الكلمات ، سواء كان ذلكا أو غير ملائم ، عاليا أو سافيا ، في شعرنا : أي باختصار للتنشئة الطيبة أو الرديئة لشعبنا . فالتقطعة التي أرغب في إرساؤها هنا هي أن تغيرا عظيميا من موقفنا تجاه الشعر ، وفي توقعاتنا ومطلباتنا منه ، قد حدث ، وذلك - تقريبا للامور - قرب نهاية القرن الثامن عشر . إن وودزورث وكولريج ليسا مجرد مفوضين لموروث انشط ، وإنما هما قد ثارا على نظام اجتماعي بأكمله ، وأنها ليدان في أن يطلبنا للشعر بحقوق تبلغ أهل قطعهما من اللباقة في عبارة شلي : « الشعراء هم شراخ الإنسان الذين لا يعترف بهم أحد » . ونجد أن ما دعى الشعر الأوائل قد قالوا الشيء نفسه ، وإن لم يكونوا يعنون هذا الشيء ، فشلي (إذا استرنا عبارة ناجحة من مستر برنارد شو) كان ، في هذا الموروث ، أول أعضاء برلمان الطيبة . وإذا كان وودزورث قد ظن أنه ، ببساطة ، مشغول بإصلاح اللغة ، فقد كان غلوها . لقد كان مشغولا بإحداث ثورة في اللغة ، وكانت كفته في مثل قدرة لغة بوب على أن تكون صناعية ، وليست أقدم منها على الطبيعة . وهو ما شعر به بيرون ، وأبرزه كولريج بصراحة . لقد خلف اضمحلال الدين وقرق المؤسسات السياسية حدوثا مشتركا فيها كان الشاعر يتقدم عليها . وقد أضفى الناقد صفة الشرعية على ما ضمه الشاعر إليه . لقد ظل الشاعر ، مدة طويلة بمثابة الكاهن ، وما زال هناك - فيما أعتقد - أناس يتصورون - أنهم يستمدون غذاء دنيا من براوننج أو ريت . ولكن غير من يمثل المرحلة التالية هو ما يثورأرولد . لقد كان أرولد أشد اعتدالا وأقل من أن يذهب على اللغة إلى أن التعليم الدقيق إنما يقتل ، على الفصل وجه ، من طريق الشعر ، ولم يكن

الذي نجد منه أنه حل الرغم من أنها ما زالت طيبة ، فإنها تعد ذاتها الامة بأكملها ، وعندما يلوح أن البدائل الوحيدة هي الحديث إلى نخبة أو مناجاة الذات ، فإن صمويل الشاعر وضرورة النقد تنفذ أكبر . وفي المقالة التي أوردت منها لتوى يقول كز :

« لا ريب في أن الشعراء في القرن التاسع عشر كانوا متروكين لأنفسهم أكثر مما كان الشأن معهم في القرن الثامن عشر ، ونتيجة ذلك لا تحفظها العين في (نسواي) قوتهم وضعفهم ... إن الاستقلال البطول لبراوننج ، وكذلك - بالتأكيد - كل الشعر المغامر ذى النزوات للقرن التاسع عشر ، وقيق الاتصال بالنقد واستلحاق التعليم الانتعاش الذي يمتد عبر العالم كله يمتا من الجمال ألفي ... إن الحيوث مستمدة من جميع العصور والبلدان ، والشعراء دارسون ونقاد انتخاييون ، وهم معلومون كما أن المستكشفين معلومون ، كما أنهم يفسحون بما يضيئ به المستكشفون عندما يتركون وطنهم ... وأرجو ألا يساء فهمي إذا لاحظت أن انتصاراتهم تجلب معها خطرا إن لم يكن لأنفسهم فهو - على الأقل - للبيئة الجارية ولتقاليد الشعر » .

إن التغيرات التدريجية في وظيفة الشعر ، إذ يتغير المجتمع ، من شأنها - فيما أأمل - أن تبدي ، بعض الشيء ، بعد أن نكون قد نظرنا إلى عدة تقاد على أنهم يمثلون لعدة أجيال . وخلال ثلاثمائة سنة - كان النقد قد عدل افتراضاته وأهداه ، ومن الحق أنه سيظل يفعل ذلك . ثمة أشكال عدة يمكن للنقد أن يتخذها ، ولغة ذاتيا نسبة كبيرة من النقد ارتدائية أو من نائلة القول ، ولغة ذاتيا كتاب كثيرين لا تؤهلهم معرفة بالمضاي ولا وهي بحساسية الحاضر ومشكلاته . لقد كان لنقدنا الباكر ، تحت تأثير الفراسات الكلاسيكية والنقاد الإمبراطوريين ، افتراضات عريضة جدا عن طبيعة الأدب ووظيفته . الشعر هنا للزينة ، فما تدعى حل دهوى مسرفة أحيانا ، ولكنه فن لاج فيه أن الأصول نفسها تطبق على كل حضارة وعلى كل مجتمع . كان فنا متاثرا تأثرا عميقا بنشأة طبقة اجتماعية جديدة ؛ لا ترتبط إلا على نحو نصفناض (على أحسن تقدير) بالكنيسة ؛ وهي طبقة واعية ومها ذاتيا بامتلاكها لأسرار اللاتينية واليونانية . وفي إنجلترا نجد أن القوة النقدية الراجعة إلى التقابل الجديد بين اللاتينية والعامة قد انشقت - في القرن السادس عشر - بالدرجة المناسبة من المقاومة . ومعنى هذا أنه في العصر الذي يمثل في أبحاثنا ميسنر وشكسبير ، نهت القوى الجديدة العبقرية القومية ولم تفهمها . وسيكون الهدف من محاضرتي الثانية هو أن أرى نقد هذه الحقبة الاحرام الذي لا يلوح في أنها تلتفت . في العصر التالي ، إنثال أن العمل العظيم لنوايد في النقد هو أنه غدا ، في اللوحة المناسبة ، على ذكر من ضرورة تأكيد الضمير القوي في الأصم . إن درايدن أكثر إنجليزية ، على نحو واسع ، في مسرحياته ، مما كان عليه أسلافه ، ومقالاته من المسرح ومن فن الترجمة دراسات واعية لطبيعة المسرح الإنجليزي واللغة الإنجليزية ، بل إن إعداده لتشوسر تأكيد للموروث القوي أكثر منه - كما يظن أحيانا - إخفاقا مسليا ومشيحا في تلوق جمال لغة تشوسر وأوزاته . وعلى حين كان النقاد الإنجليزيون ، في أغلب الأحيان ، على ذكر من شيء ينبغي استعارته أو تعليمه من الخارج ، كان درايدن على ذكر من

للموضوع . وثالث توفيق هو طريقة الإلقاء ، أوفن إلياس ذلك الفكر وتحليته ، كما يوجد ويتنوع ، في كلمات ملائمة ، ذات دلالة ، ورواية . أما سرعة الخيال فتشتمل في الابتكار ، وأما المحصب ففي التوهم ، وأما الدقة ففي التعبير .

والقطعة الثانية من كتاب كولردج و سيرة أدبية Biographia Lit- teraia .

« في مبدأ الأمر أفضت بي تأملات المتكررة إلى شك مؤداه ... أن التوهم والخيال ملكتان متميزتان وبالعنا الاختلاف ، بدلا من أن تكونا - بحسب الاعتقاد الشائع - إما اسمين لها معنى واحد ، أو - على أقصى تقدير - الدرجتين الدنيا والعليا من الملكة نفسها . وأعترف بأنه ليس من اليسر أن نجد لكلمة phantasia اليونانية ترجمة أنسب من كلمة imaginatio اللاتينية . غير أنه ما يعامل ذلك صدقا أنه توجد ، في كل المجتمعات ، غريزة للنمو ، أو حسن إدراك جماعي لا شعوري من لون ما ، يعمل ، باطراد ، على إزالة الترادف عن تلك الكلمات التي كانت تحمل ، أصلا ، للمنى نفسه ، والتي أمد بها تسالي اللهجات تلك اللغات الأشد جماسا ، كاليونانية والألمانية ..

« لقد كان للثمن ذهن تخيل بدرجة عالية ، وكان لكلوى ذهن توهي بدرجة عالية » (١).

إن الطريقة التي نجد بها أن تعبير الشاعرين والتأنيدين إنما محلهده خلفية كل منها ، لبالة الانتماض . وواضح أيضا حالة ذهن كولردج الأكثر غموا : معرفته الأكبر بقله اللغة ، وتصميمه الراسي على أن يجعل كلمات معينة تعني أشياء معينة . غير أن ما يجعل بنا أن نفسه في الاعتبار هو ما إذا كان الذي لدينا هنا نظريتين في الخيال الشعري متصارعتين على نحو جذري ، أو ما إذا كان يمكن التوفيق بين كليهما . بعد أن نكون قد أدخلنا في حسابنا الأسباب الكثيرة للاختلاف ، والموجودة في سرور الزمن ، بين جيل درايدن وجيل كولردج .

وقد يلوح أن أغلب ما قلته ، على حين أنه قد يكون له بعض الصلة بتلوق الشعر وفهمه ، ليس له إلا صلة بالغة الصلة بنظمه . وعندما يكون النقد انتماض شعراء ، فقد تنجبه شكوكنا إلى أنهم صاغوا تقريرااتهم النقدية ، ناظرين إلى تبرير عواستهم الشعرية . إن نقدا من نوع القطعتين اللتين أوردتهما لي يوضع لتشكيل أسلوب الشعراء الأحدث سنا ، وإلما الأخرى أنهت على أحسن تقدير - حديث عن خبرة الشاعر بنشاطه الشعري الخاص ، مرويا في ضوء ذهنه . إن العقل النقدي حين يعمل في الشعر ، والجهد النقدي الذي يدخل في كتابته ، قد يكونان دائما متقدمين على العقل النقدي حين ينصب على الشعر ، سواء كان شعر المرء أو شعر غيره . إلى لا أعد أن أؤكد أن ثمة علاقة ذات دلالة بين خير شعر وغير نقد في الحقبة الزمنية الواحدة . فحصر النقد هو أيضا عصر الشعر النقدي . وعندما أجدت عن الشعر الحديث بوصفه نقديا على نحو بالغ أمني أن الشعراء المعاصر ، الذي ليس مجرد منشئ لمنظومات رشيقة ، مجبر على أن

لديه ، شخصيا ، إلا القليل الذي ينقله ، ولكنه اكتشف صيغة جديدة : أن الشعر ليس دينيا ولكنه بديل كبير من الدين - إنه ليس مشروب البورت الضعيف الذي قد يستعمل للفراق ، وإلما هو قوة بلا كالين ، وشاي بلا تاتين . وقد امتدت عقيدة أرتولد ، وسُخت بعض الشيء ، إلى منعب « الفن للفن » إن هذه العقيدة قد تلوح ارتدادا إلى الإيمان البسيط في حبة من الزمن أسبق ، حين كان الشاعر أشبه بطبيب أسنان ، ورجلا ذا وظيفة محددة . غير أنها كانت في الحقيقة اعترافا بتأسا باللامسؤولية ؛ فحصر التمدد وشعر التراجع ، لا ينتميان إلى النوع نفسه .

ونحن في عصرنا قد تحركنا ، تحت ضغط دوافع متنوعة ، نحو مواقف جديدة ، فمن ناحية دفع علم النفس الناس ليس فقط إلى فحص أذهان الشعراء يسير واتق ، لدى إلى بعض آرائ السرف الخيال والنقد المنحرف ، وإلما أيضا إلى فحص أذهان القراء ومشكلة « التوصل » - وهي كلمة ربما كانت غريبا من القعية . ومن ناحية أخرى فإن دراسة التاريخ قد أوقعتنا على علاقة كل من « شكل الشعر ومعناه بأوضاع زمانه ومكانه » وربما كان النقد السيكولوجي والنقد السوسولوجي هما أكثر تفرعات النقد الحديث نيل للإعلان ، بيد أن عدد الطرق التي تتناولها مشاكلات النقد لم تكن في يوم من الأيام بهذه الكثرة أو هذا الإرباك . غاية الأمر أنه لم تكن هناك افتراضات مستقرة عن كنه الشعر ، أو السبب في أنه ينتج ، أو جلوه ، أقل ما يوجد في يومنا هذا . ويلوح أن النقد قد انقسم إلى أنواع كثيرة متباينة .

لم يتم أهله المرجحة الجزئية لتطور النقد ، كي انتهى منها إلى ربط نفسه بأي اتجاه معين في النقد الحديث . وآخر الاتجاهات التي لريد أن أربط نفسي بها هو الاتجاه السوسولوجي . وإلما أنا أذهب إلى أننا قد نتعلم الكثير من النقد وعن الشعر من فحص تاريخ النقد ، لا بوصفه « مجرد قائمة بأحكام متتالية عن الشعر » بل بوصفه عملية إعادة تكييف بين الشعر والعالم الذي ينتج فيه ومن أجله . بوسنا أن نتعلم شيئا عن الشعر ، وذلك - ببساطة - عن طريق دراسة ما اعتقده الناس عنه في حقبة بعد أخرى ، دون انتهائ إلى النتيجة السفيضة القائلة إنه ليس ثمة ما يقال ، وإلما الرأي يتغير . وثالثا نجد أن دراسة النقد ، لا على أنه سلسلة من التخصيمات الفئوية بل على أنه إعادة تكييف ، قد تعيننا أيضا على استخلاص بعض النتائج عما هو بواق أو أبدي في الشعر ، وما لا يعمل أو يكون تعبيرا عن روح عصر . ومن طريق اكتشاف ما يتغير ، وكيف ، ولم ، فقد يمكننا أن نفهم ما لا يتغير . ويفحصنا لمشكلات ما لاح هذا العصر أو ذلك أنه أمر مهم ، قد يمكننا أن نأمل بعض الشيء في توسيع حدودنا ، وتجرب فواتنا من بعض تجزئات . وسأورد ، عند هذه النقطة ، قطعتين قد أجد الفرصة لإيرادها مرة أخرى . إن الأولى من تصدير (درايدن) لقصيدته المسماة ستع المعجائب Annus Mirabilis .

« إن أول توفيق لخيال الشاعر هو الابتكار ، بمنحه الأمل ، أو العثور على الفكر . وثالث توفيق هو التوهم أو توهم ذلك الفكر واشتاقه أو صياغته ، كذا يصوره الحكم - على النحو الأمل -

المطاف ، شيء آخر . ومن إحدى وجهات النظر ، يطعم الشاعر إلى وضع الممثل المزحل في صالات الموسيقى . وهو إذ يحجز عن تغير بضائته لتناسب اللوق السائد ، إن كان هناك أي ذوق سائد ، فمن الطبيعي أن يرغب في وجود حالة للجموع ، يمكن أن يكون عيوبها فيها ، وتوضع فيها مواهب موضع التطبيق على أحسن نحو . وهو — من ثم — يهتم اهتماما حيا بـ جلدوى الشعر . ويستمتع للمحاضرات التالية للمقصورات المختلفة لجلدوى الشعر في أثناء القرون الثلاثة الأخيرة ، كما يمثل في النقد ، وخصوصا إنغد الذي كبه الشعراء أنفسهم .

ملحوظة على الفصل الأول

عن غم اللوق في الشعر

قد لا يكون من غير اللام ، في صدد بعض القضايا المشار إليها في الفصل السابق ، أن ألخص هنا بعض ملاحظات قدمتها في موضع آخر عن تطور اللوق وهي ، فيما أمل ، ليست منبئة الصلة بتدريس الأدب في المدارس والكليات .

ربما كنت أعمم القول في ضوء تاريخي الخصاص دون مسوغ ، أو ربما كنت — على التقضي من ذلك — أذكر ما هو متداول بين المدرسين وعلماء النفس ، عندما أقدم بافتراض أن غالبية الأطفال حتى الثانية عشرة أو الرابعة عشرة ، مثلاً ، قادرون على ضرب معين من الاستمتاع بالشعر ، وأن غالبيتهم ، في سن البلوغ أو حول ذلك ، لا يجهلون فيه مهذا من الغناء ، ولكن أقلية صغيرة تجد ذاتها منعدشة للشعر على نحو يخفف تماماً عن أي استماع خبرته من قبل . ولست أدري ما إذا كان ذوق صفار البنات في الشعر يختلف عن ذوق صفار الأولاد ، ولكنني أعتقد أن استجابات هذه الطائفة الأخيرة موحدة إلى حد كبير . « هورتيوس » ، « دلفن بيريجون مور » ، « باتوك بير » و « الانقسام » لتيسون ، وبعض مواويل الحدود . إن الميل إلى الشعر الخمرى أو الذموى لا ينبغي إحباطه أكثر مما ينبغي إحباط الولع بالجنود الصفيح والمسلسلات اللعب . وقد كانت لثمة الوحيدة التي حصلت عليها من تشكيير هي منعة نيل اللثام لأن قراته ، ولو أن كنت طفلاً ذا عقل أكثر استقلالاً ، لرفضت أن أتراه أساساً . وإذا أمي أن الذاكرة كثيراً ما تخون ، يلوح أني أذكر أني ميلت إلى نوع المنظومات التي يميل إليها صفار الأولاد قد اخضعت حولي سن الثانية عشرة ، تاركاً إياي — لثمة صميم — دون أي نوع من الاهتمام بالشعر على الإطلاق . ولكن لا أستطيع أن أسترجع في وضوح ذكرى اللحظة التي تصادف في فيها — وأنا في الرابعة عشر أو نحو ذلك — أن أقع على ترجمة فتزجيرالد رابايعات « صمر الحيام » ملفقة في مكان ما ، وتذكرى هذا للدخل الجارف إلى عالم جديد من المشاعر التي أثارتها في هذه القصيدة ، لقد كانت أشبه بتحول مفاجئ . وقد بدا لي العالم شيئاً جليداً تصببه ألوان براقعة غلبة ومؤلة . ومن ثم فقد سلكت درب المراهقة المؤلف بقرعة بيرون وشول وكيتس وروبيون وسوينبرن .

يطرح على نفسه مثل هذا السؤال : « لم الشعر ؟ وهو لا يكفى بأن يسأل : « ما الذي أقوله ؟ » ، وإنما الأخرى أنه يسأل : « كيف أقوله ولين ؟ » . إن علينا أن نوصل — إذا كان ذلك توصيلاً — لأن الكلمة قد تكون مهرباً من القضية : خبرة . وهي ليست خبرة بالمعنى المؤلف لهذه الكلمة : لأنها قد لا توجد — مشتبهة من عدة خبرات شخصية مرتبة على نحو قد يكون بالغ الاختلاف من طريقة تقديرتنا للأمور في الحياة العملية — إلا في التعبير عنها . وإذا كان الشعر شكلاً من أشكال « التوصيل » ، فإن ما يوصل إلهام هو القصيدة نفسها ، في حين لا يوصل إلا عرضاً للحبرة والفكرة اللذين يدخلان في صنعها . إن وجود القصيدة يقع في مكان ما بين الكاتب والقارئ ، فإن لها حقيقة ليست ببساطة هي حقيقة ما يحاول الكاتب أن « يعبر » عنه ، أو خبرة كتبت لها ، أو خبرة القارئ أو الكاتب ، من حيث هو قارئ لها . وعلى ذلك فإن مشكلة ما « تعني » القصيدة أصعب كثيراً ما يلوح لأول وهلة . ولو أن قصيدة لي عزائها « أرباع الرماد » أعيد طبعها ، ففكرت في أن أقدم لها جلد الأبيات ليرون من قصيدته « دون جون » .

اجمعي البعض برسم غطة خريبة

ضد عقيدة هذه البلاد وأخلاقياتها

وهم يتبعونها في هذه القصيدة ، في كل بيت .

ولست أدعي أن إليهم تماماً

معنى ما أقوله ، حينما أكون دقيقاً جداً ؛

ولكن الحقيقة هي أنه ليس لدى شيء مخطئ

ربما ، باستثناء ، أن أفرز ببساطة من المرح .

إن ثمة تحديراً نقدياً رجيحاً في هذه الأبيات ، غير أن القصيدة ليست مجرد ما كان الشاعر « يتوقه » أو ما يدركه القارئ ، كما أن فائدتها ليست مقصورة تماماً على ما كان المؤلف ينوّه أو ما فعله فعلاً للقرء . فعل الرغم من أن كمية المتعة التي منحها أي عمل في مثل خروجه إلى حيز الوجود ونوعيتها ليست بالأمر الخارج عن موضوعنا ، نجهدنا لا تحكم قط على العمل على هذا الأساس . ونحن لا نتساءل — بعد أن يحركتنا ، بعمق ، مرأى قطعة من المسمار أو سماع قطعة موسيقية — « ما الذي استضدته أو ربحته من رؤيتي لهذا المجد أو سماعي لهذه الموسيقى ؟ » وإن السؤال الخضم في حيرة « جلدوى الشعر » هو ، بمعنى من المعاني ، هراء . غير أن ثمة معنى آخر للسؤال . ذلك بأننا إذا ضربنا صفحا عن تنوع الطرق التي استخدم بها الشعراء فهم ، بدرجات متفاوتة من النجاس ، وراحين إلى الإرشاد أو الإقناع ، فلا ريب أن الشاعر يربط في منتج المتعة ، أو في أن يصل أو يلهي الناس . ومن الطبيعي أن ينتهج بأن يتكهن من أن شعر بأن التسلية أو التلهية يستمتع بها أكبر عدد من الناس وأكثرهم تنوعاً بقدر المستطاع . فمتنما يفتش أحد الشعراء عدداً من تطلق جمهوره ، بانتشاره أسلوباً للكتابة أو موضوعاً ، يكون هذا موقفاً خاصاً يتطلب تفسيراً وتبريراً . غير أن أشك فيها إذا كان هذا يحدث قط ؛ فكونك تكتب بأسلوب ذائع شيء ، وكونك تأمل في أن تلعب كتابتك ، في نهاية

ينبغي أن يكون واضحا أن نمو اللوق تجريد ، فإنك إذا وضعت نصب عينيك هدفا مؤجدا أن تستمتع ، بترتيب الجدارة الموضوعي الصحيح ، بكل شعر جيد ، إما تكون ساعيا وراء طيف ، ينبغي أن تترك مطاردته لأولئك الذين يطمحون إلى أن يكونوا « متفنيين » أو « متعلمين » ، والذين ينظرون إلى الفن على أنه من الكماليات وإلى تولقة على أنه مما يزين المرء . فلك بأن نمو اللوق الحقيقي ، القائم على الشعور الحقيقي ، لا يتفصل عن نمو الشخصية والخلق . إن اللوق الصالح ناقص دائما ، ولكننا جميعا ، في الحقيقة ، أشخاص يعترضهم النقص ، والشخص الذي لا يعمل ذوقه في الشعر ميسم شخصيته المتميزة ، بحيث تكون هناك اختلافات بيننا وبينه فيها نحبه ، فضلا عن أوجه شبه واختلافات في الطريقة التي نحب بها الشيء نفسه ، فلو شخص يحمّل أن يكون بالغ الإملال ، إذا نحن ناقشنا معه الشعر ، بل إننا قد نلعب إلى حد القول بأن امتلاك المرء في الشعر « ذوقا » أفضل مما يلائم مرحلته من النمو ، لا يعني ذوقا لأي شيء على الإطلاق ، فلو أن المرء في الشعر لا يمكن أن يتفصل عن اهتماماته وعواطفه الأخرى ، وإلما هو يؤثر فيها ويتأثر بها ، وينبغي أن يكون محدودا ، كما أن نفس الإنسان محدودة .

إن هذه الكلمة ، في الحق ، مقدمة لمسألة واسعة وصعبة ، هي ما إذا كان تعليم الطلاب كيف يتلقون الأدب الإنجليزي ينبغي أن يمارس أساسا ، وما الفيدو التي يجب أن يدرج بها تدريس الأدب الإنجليزي على النحو الصحيح ، في أي منهج أكاديمي ، إذا كان ينبغي أن يدرس أساسا .

دفاع عن كونيتسه مبروك

٢٥ نوفمبر ١٩٣٢

إن النقد الأدبي الذي أنتجه العصر الإنجليزيبني ليس بالغ الضخامة من حيث الحجم ، والنسبة إلى ما كتبه جورج سيستيري عنه فليس هناك الكثير . في بابه - الذي يضاف إليه ، أو الكثير الذي ينتقص من تفوقه النقدي له . وما يعنيه هنا إما هو الرأي العام الذي يحمّل أن يكونه الدارسون عنه ، من حيث علاقته بشعر ذلك العصر ، على أساس « قضيتين خابرتين » كان ذلك النقد يبالغ عنهما . فلم الدراما الشائعة ، وعملية إدخال شكل كلاسيكي أشد صرامة ، ويتمثلان في مقالة السير فيليب سيدن ، ولوم النظم المغني ، ومعالجة إدخال تعديل لأشكال الكلاسيكية ، كما يتمثلان في مقالة كامبيون ، يمكن أن تعد - وقد عدت - أمثلة لآفة للنظر ، لمعم النقد التصويبي ، ولتفوق الإلهام غير المتأمل على الحساب . ولئن أمكنني أن أبين أنه ليس من الممكن إقامة مثل هذا التقابل الواضح ، وأن علاقة اللحن الناقد بالذهن الخالق لم تكن علاقة عداة بسيط في العصر الإنجليزيبني ، فسيكون من الأيسر أن أكشف عن الصلة الوثيقة بين اللحن الناقد والذهن الخالق في فترة زمنية تالية .

وأعتقد أن هذه المرحلة قد استمرت حتى عامي التاسع عشر أو العشرين . ولما كانت مرحلة فشل سريع ، قد لا تحرف نهايتها بدايتها ، فإن اللوق قد يندو بالغ الاختلاف . وهي ، كمرحلة المقلولة الأولى ، مرحلة أجري على القول بأن كثيرا من الناس لا يقدم قط بعدها ، بحيث لا يكونوا تولقة للشعر - إذا احتفظ به فيما يل من الحياة - سوى ذكرى عاطفية لمسرات الشباب ، ولما كانت مرتبطة بكل مشاعرنا العاطفية الأخرى عند النظر إلى الزوا . إنها مرحلة استمتاع حاد ولا ريب ، غير أنه لا يميل بنا أن نخلط بين حدة الخبرة الشعرية في مرحلة المراهقة وخبرة الشعر الجادة . ففي هذه المرحلة نجد أن القصيدة - أو شعر شاعر واحد - تغزو الوعي الشاب وتسيطر عليه تماما ، مدة من الوقت . إننا لا نراها ، في الواقع ، على أنها شيء له وجود خارج أنفسنا ، كما أننا في تمهلوب الحب ، في أثناء الشباب ، لا نرى الشخص (المحبوب) قدر ما نستخلص وجود موضوع خارجي يضع في حالة حركة تلك المشاعر الجبلية والمهجة التي انغمست فيها . ونتيجة ذلك ، في كثير من الأحيان ، نؤيد من الشخصية ، قد ندعوها عاكلة ، على قدر ما نظّل وأعين بمعنى كلمة « المحاكاة » التي نستخلصها . إنه ليس اختيارا متعمدا لشاعر نحاكه ، وإنما هو كتابة في ظل نوع من التملك الشيطاني ، من جانب شاعر واحد .

وتأت المرحلة الثالثة ، والتناقضية ، من مراحل استمتاعنا بالشعر عندما تكف عن التوحيد بين أنفسنا والشاعر الذي يتصادف لنا أن نقرأه ، وعندما نعي ما يمكن أن نتوقعه من أحد الشعراء ، وما لا نستطيع أن نتوقعه . إن للقصيدة وجهها الخاص للمستقل عنا . فهم قد كانت هناك من قبلنا وتستعمل بآلية بعدنا . فعدت هذه المرحلة وحدها ، يندو القارئ معدلا للتمييز بين درجات المظلة في الشعر . أما قبل تلك المرحلة ، فغاية ما نستطيع أن نتطره منه هو أن يفرق بين الحقيقي والزائف - والقدرة على القيام بهذه التفرقة الأخيرة ، ينبغي دائما أن تمارس أولا . فالشعراء الذين نعد إليهم في مرحلة المراهقة لا يترتبون في أي طبق موضوعي من التبريز ، وإنما يترتبون بحسب المصادفات الشخصية التي تجعلهم على علاقة بنا ، وهذا صواب . وإلى لأشك فيها إذا كان من الممكن أن نرشح لأطفال المدارس ، أو حتى لطلبة الجامعة ، اختلافات الدرجة بين الشعراء ، وأشك فيها إذا كان من الحكمة أن نحاول ذلك ، فهم لم يكتسبوا بعد من الخبرة بالحياة ما يجعل هذه المسائل ذات كبير معنى بالنسبة إليهم . إن إدراك الحسب في أن شكيبير أو دانتي أو سوفوكليس يشغل المكان الذي يشغله ، وإنما هو شيء لا يتألى إلا على نحو بالغ البطء ، وغير جري الحياة . وإن المحاولة المتعمدة لمصارعة الشعر الذي لا يروقنا مزاجيا ، بطبيعتنا ، والذي لن يروقنا بعض قط ، خاطئة بأن تكون نشاطا بالغ التضج بالناكيد . إنه نشاط يهزنا عن المجهود للبلول فيه ، ولكنه لا يمكن أن يزيك للشباب دون أن يجعل معه ذلك الخطر الجلي : خطر إماتة حساباتهم للشعر ، واخلط بين النمو الصالح للذوق والاكستاب الزائف له .

أنه ما كان يمكن للكاتب في ذلك العصر أن يفر من بعض المعرفة بالموسيقى . ولست أستطيع أن أصور أن أتشرد من نوع « افسح ليها الموت يهيا » قد نظمت إلا بالتعاون مع موسيقى^(٢) . ولكن فلنعد إلى كاميرون ودانيل . إن أحمد مجابلتها مهمة ، لا لأن أحدهما كان على صواب أو خطأ تماما ، وإنما لأنها جزء من التفاعل بين العناصر المحلية والأجنبية ، وهو الذي خلق اعظم شعر لدينا نتيجة له . لقد دفع كاميرون إلى الحد الأقصى بنظرة في عيارسها ، هو نفسه ، كثيرا . غير أن الحقيقة الماثلة في أنه كان يقدور الناس آنذاك أن يفكروا عبر مثل هذه الجمل المثلثة هي حقيقة ذات دلالة .

إن مقالة سيدل التي ترد فيها قطعه المازجة بالمرح للماصر ، والتي كثيرا ما يستشهد بها ، ربما تكون قد كتبت في مرحلة مبكرة مثل عام ١٥٨٠ ، وهي - على الأقل - قد كتبت قبل أن يكتب مسرحيات العصر العظمى . ولستأ نظن أن الكاتب الذي لم يتم - هوبز - على تلوحي (لحوال) تشفى تيسر لحسب ، وإنما لم أيضا على تلوحي تشورسو ، وأرد بالذكر اعظم قصيدة له « ترويلوس » ، قد كان خليقا أن يعمى عن امتياز شكسبير . غير أننا عندما نفكر في ذلك العدد الكبير من المسرحيات الرديئة ، وعدد المسرحيات الضعيفة وإن تكن ناقصة ، التي لم يمسح سيدل ليرفعها أو يراها غفل ، لا نستطيع أن ننكر أن مرآته تطبق على الحقيقة بأكملها بعض الانطباق . نحن معروضون ، حين نفكر في عصر شكسبير ، إلى أن نتخلل شيئا أبهى بحقل غصيب كانت ألوان النبات الضاربة إلى جانب الحقل الجميلة تزدهر فيه ، وما كان يمكن أن يتوصل فيه الأول ، دون خطر أن يستوصل الثالث . فلنعد الاثنين ينسوان حتى يأت وقت الحصاد . لست ميالا إلى إنكار ذلك العدد غير العادي من الكتاب ذوي المعرفة الشعرية والمسرحية الحققة ، ولكنني لا أستطيع أن أحول بين نفسي والشعور بالأسف لأن بعضا من أحسن مسرحياتهم ليس أحسن مما هو عليه . يقول سيدل : « وهكذا فلتنا إذ لا نملك - باتاكيد - ملاهي صالحة ، في تلك الجزء الملهوي من مأسأنا ، لا نجد سوى البذاءة ، غير الجديرة بأى أدب كريمة ، أو عرضا مسرعا للغياء ، يصلح باتاكيد لأن يثير ضحكة هائلة ، ولا شيء غير ذلك . » إنه مصيب تماما ؛ فليست مسرحية البهيل إلا مثالا جيدا في مقابله السريعة بين جلال الحبكة الرئيسية وتلك الحبكة الثانوية الغنية ، التي تستمد منها عنوانها . إن مسرحيات مارتون وهيوود ، وهذا الأخير كاتب على بعض القدرة المسرحية ، أما الأول فأكبر من ذلك بكثير - مشوهة على نحو مشابه . ولئ « مسخرة لإعوتوكو » نجد المرأ القديم لمسرحية تشتمل على عناصر ملهوية ومأسوية ، من المطلق أن كلامها قد أسهم به كاتب مختلف ، ويرتفع كل منها - في بعض الملاحظات - إلى قمم عالية في بابه ، ولكن التحامنها شديدا النقص . وإن لأجد إعادة تكييف الحالة النفسية التي تتطلبها مثل هذه المسرحية مرفقة جدا . والآن فإن رغبة النظرة في « التفرج الملهوي » هي - فيما أعتمد - تمسح باق للطبيعة الإنسانية ، ولكن هذا لا يعنى أنها تمسح بنقى إشباعه . إنما تنجم عن افتقار إلى القدرة على التركيز . إن المزاولة وقصص الحب ، وخاصة إذا تلبت بالفروج عن الاحتشام ، هي

إن كل امرئ قد قرأ رسالة كاميرون للمسمة « ملاحظات عن فن الشعر الإنجليزي » ، ورسالة دانيل للمسمة « دفاع عن الغاية » . إن كاميرون الذي كان ، باستثناء شكسبير ، أشهر أساذ للغاية للفتة في عصره ، كان ، على وجه اليقين ، في وضع ضعيف لا يمكنه من مهاجمة الغاية ، وهذا هو ما لم يتوان دانيل ، في رده ، عن أن يلاحظه . إن رسالته معروفة لأغلب القراء على أنها لا تملو أن تكون مستودعا لتعلمتين بالغنى الجمال ، هما تعالى ما لودا المودعة الحدين ، « Raving war begot » ، ولعدد من مسائر التمريرات يشهد أغلبها - لضعف متسواه - ضده . إن التصريب في الأوزان الكلاسيكية لا يبال من السخيرة اليوم قدر ما كان يتال قبل عصر روبرت برينجز . ولست أعتمد أن شعرا إنجليزيا جيدا يمكن أن يكتب بالطريقة نفسها التي يذاع عنها كاميرون ؛ لأن العبرة الطبيعية للغة - وليس سلطة الأقدمين - هي التي ينبغي أن تقدر . وقد أجمعت شكوك دارسين أفضل مني إلى أن النظم الثلاثي قد تأثر بالتنازع اليونانية أكثر مما ينبغي ، ولست أعتمد أن عروض قصيدة « عهد الجمال » بنفسه ناجح ؛ فإن قد ظلت دائما أكثر منظومات دكتور برينجز الباكرة ، والأشد تقليدية ، على تجاربه التالية . وقصيدة لردا باوند للمسمة « المسائر البحرية » هي ، من ناحية أخرى ، شرح فخم يستغل موارد لغة أم . وإنني لأرى تأثيرها التلغ في صل بعض الشعراء الشبان الأكثر تشوقا اليوم . إن بعض أشكال النظم الإنجليزي الأقدم عهدا يماذج ، على نحو حسن . ولكن التفتة الجديرة بأن نقف عندها ليست هي أن كميرون كان خطئا كلية ، فإنه لم يكن كذلك ، أو أنه اجزم تماما إزاء رده دانيل ، وينبغي أن نتذكر أنه في مسائل أخرى كان دانيل أحد اعضاء اللامسة النازعة إلى إضفاء الطابع الكلاسيكي . فتجربة الجدل بين كميرون ودانيل هي إقرار كل من هذين الطرفين ؛ أن الأوزان السلاتينية لا يمكن أن تحاكي طبق الأصل في الإنجليزية ، وأن الغاية لا هي بالأمر الضروري ولا هي من فضول القول . أضف إلى ذلك أنه ما من نظام عروض ابتكر يمكن أن يعلم أحدا كيف يكتب شعرا إنجليزيا جيدا . والأمر ، كما لاحظ مستر باوند كثيرا ، هو أن الجملة الموسيقية هي الشيء المهم^(٣) . إن الإنجاز العظيم لفن النظم الإيترايبي يتمثل في تطويره للشعر المرسل . فالشعراء المسرحيون ، ثم ملثرون في نهاية المطاف ، هم ودة سببر الحقيقيون . وكما أن بوب الذي استخدم ما هو - أسما - نفس شكل الأبيات الزوجية التي استخدمها دوايدن ، لا يشبه دوايدن كثيرا ، وكما أن كاتب اليوم ، الذي يتأثر تأثيرا صادقا ببوب ، لن يشعر بالرضا في استخدام تلك الأبيات الزوجية أساسا ، فكل ذلك نجد أن الكتاب الذين تأثروا بسببر تأثروا لا دالة ، ليسوا هم الذين حللوا استخدام مقطوعته ، فهذه غير قابلة للمحاكاة . وثلى إنجاز عظيم لذلك العصر هو القصيدة الثنائية ؛ فثنائية شكسبير وكاسيون لا تدن ، أساسا ، بهماهما لاستخدامها الثنائية أو لوصفها ؛ - شكل شعري - إلى مرحلة الكمال ، وإنما تدن به إلى الحقيقة الماثلة في أنها مكتوبة لشكل موسيقى ؛ أنها مكتوبة لتنف . وليس من المحتمل أن تكون معرفة شكسبير بالموسيقى قابلة للمقارنة بمعرفة كميرون بها ، غير

فولستاف ، لا في في شراسته والأعيه ، دون مبالاة منه بشئون الدولة ، فحسب ، بل وهو يفرد فرقته من المجندين وتحتل مع الأقطاب للمحيطين ، نجد أن الطرّيج قد غدا مقابلة جافة ، وأن هجاء سياسيا ينبع منه . وفي مسرحية « هنري الخامس » يزداد هذان العنصران انتماسا ، بحيث لا نجد سجلا إخباريا للملوك والملكات فحسب بل نجد كذلك ملهة عالية ، يدل فيها كل المثلين بدلوهم في حدث واحد . فغير أن التاريخيات ، وهي مسرحيات من طبع عابر مرض ، ليست هي بالتي نجد فيها أن الطرّيج الملهوي ينمّج ، على أقرب الأنحاء ، في وحدة شعورية أهل . ففي « الليلة الثانية عشرة » و « حلم ليلة صيف » نجد أن العنصر المزني أساسا لقالب أشد تعقيدا وتنمجا من أي قالب أنشأه كاتب مسرحي من قبل أو منذ ذلك الحين . والطرق على البرواية في مسرحية « ما كيث » قد أورد كثيرا على نحو لا احتياج معه إلى توجيه الانتباه إليه . والأقل منه ذلك المشهد على سفينة برويس في مسرحية « أنطوني وكليوباترا » ، فهذا المشهد ليس فقط ، وفي حد ذاته ، قطعة معجزة من الهجاء السياسي الساخر :

« إنه يجعل الجزء الثالث من العالم ، أيا الرجل ... »

والها هو مفتاح لكل ما سبقه ويليه . وإيضاح هذه النقطة على النحو الذي يرضيكم خليك ، فيها أعرف ... بأن يتطلب مقالة كاملة ، في حد ذاته .

إن كل الذي أستطيع أن أو كده هنا هو أنني أرى أن عصف المقابلة بين المأسوي والمهوي ؛ بين الجليل والمطبع من الذروة في مسرحيات شكسبير يمتد في عمله الناضج . وكل ما أمّله هو أن تغطي المقارنة بين مسرحيات « تاجر البندقية » و « هاملت » و « العاصفة » وغيرها إلى هذه النتيجة نفسها . وقد كنت يوما موضوع اللوم لأن قلت إن شكسبير في مسرحيته « هاملت » كان يتناول « مادة جوجا » ، بل إن كلاما فسر على أنها تعني أن مسرحية « كوريولانوس » أعظم من مسرحية « هاملت » . ولست شديد الشك بأن أقرر أي مسرحيات شكسبير أعظم من ألبونا ؛ فإن اهتمامي يتزايد لا بمسرحية من مسرحياته أو بغري بل بإنتاجه في كليته . ولست أظن أنه مما يتنقص من قدر شكسبير أن نقول إنه لم ينتج دائما فلكل يتضمن نظرة بالغة الفصيح إلى النجاح . وينتهي دائما ، أن نقدر نجاحه على أساس فهمنا لما حاول أن يحققه ، فإن أومن بأن الإقرار بسبقاته الإنجليزية هو اقتراب من تبيين عظمته الحقيقية على نحو لا يحقّق الاعتقاد بأن الله جاهد دائما بلإلهام مطلق . ولست أدعي أن إختال « هقة بدقة » (ترويلوس وكريسيديا) أو « خير كل ما ينتهي بخير » مسرحيات ناجحة كلية . ولكن لو حدث أن اخضعت أي مسرحية من مسرحيات شكسبير فلن يكون في مقدورنا أن نفهم سائر مسرحياته كإلهة فهمها الآن . وفي مثل هذه المسرحيات لا يمتنع علينا أن نضع في حسابنا درجة توحيد كل العناصر في وحدة عاطفة فقط ، وإلا يمتنع علينا أن نضع في حسابنا خصائص الانتمالات التي ينبغي توحيدها ونوعيتها ، وكذلك إحكام قالب التوحيد .

أشكال التسلية التي يمس العقل الإنسان أن يركز عليها انتباهه ، على أكثر الأنحاء يسرا وجبا ، ولأطول مدة . بيد أننا نغفل إلى بعض الخزل ، على سبيل التخفف من عافقتنا ، مهما يكن شهوانياً وإلى بعض العاطفة على سبيل التخفف من الهزل ، مهما يكن بليغاً والجمهور الذي يمكن أن يبقى انتباهه مثبتا على المسألة الخاصة أو الملهمة الخاصة أكثر تطوراً بكثير . كان للسرّح الأثني يفتق التخفف من خلال الجفوة ؛ وربما تكون بعض مأسية قد أسرت الانتباه ؛ وذلك - إلى حد كبير - بفضل إثارتها . وعندئذ إن « بيرنيس » وأسين تمثل ذروة اللذة في المسألة ، وهي - على نحو من الأنحاء - مسرحية مسيحية ، يحمل فيها الولاء للدعوة على القانون الإلهي . إن الشاعر المسرحي الذي يمكن أن يأسر انتباه القاري أو السامع في أثناء مدة (تمثيل) بيرنيس ، هو أكثر الكتاب المسرحيين تمديدا ، وإن لم يكن ، بالضرورة ، أعظمهم ، حيث إن لمة صفات أخرى ينبغي النظر إليها .

والنقطة التي أريد أن أذكرها هي كما يلي : إن للمسرحية الإنجليزية قد جسدت إلى الاقتراب من تلك الوحدة الشعورية التي يريها سبيل ؛ فمن المسألة أو التاريخ الذي كان العنصر الملهوي متروكا فيه ، فارها ، كما يقدمه مزج يفصله الجالسون في مؤخرة المسرح (كما ياترئس في بعض جزليات « فلويس » أن تكون اختصارا لمزج أحد المثلين الملهويين) ، وصلت للمسرحية إلى التضيغ ، كما في « كوريولانوس » و « فوليوس » على سبيل المثال ، ثم في « حال الدنيا » في جبل تال . وقد فعلت ذلك لأن الكتاب للمسرحيين الطمحين اطاعوا أماني سبيل ، بل لأن التصديت التي دافع عنها سيدن تصادف أن تكون هي التي من شأن أي مدينة آخذة في التضيغ أن تأخذ بها . وألحق أن حقيقة : وحدة العاطفة كانت ، بالصدقة صالحة . وأظن ، حيويا ، أننا لآنا قد صرنا مبالغين إلى تقبيل فكرة « التفرج الملهوي » بوصفها من الأفكار الشاذة في المسرحية الإنجليزية ، صرنا نخطئ أحيانا فهم نية الكاتب المسرحي ، مثليا يحدث ، مثلا ، عظمنا نعالج مسرحية « يوهي ماطة » على أنها مأساة buffe-suffe كبرى ، تشوها ناول من القبول ترحيكية ، ذات ذوق مشكوك فيه ؛ وبذلك نخطئ مرماها .

وقد يذكر بعض المتعثرين شكسبير ، إما بوصفه استثناء متصرا من هذه القاعدة ، أو حضنا متصرا لها . وإلى لأعلم جيدا كم أنه من الصعب أن نضع شكسبير في أي نظرية ، وبخاصة إذا كانت نظرية عن شكسبير . وليس بمقدوري أن اضطلع هنا بتقرير كامل ، أو أن أدخل في كل التفاصيل التي تتطلبها (مثل) هذه النظرية . غير أننا نبدأ - والتضيغ الملهوي ، على أنه ضرورة زمينة لعملية لازمة للكاتب الذي يتعين عليه أن يكسب عيشه من كتابة المسرحيات . إن الأمر للشافق حقيقة هو ما صنعه شكسبير من هذه الضرورة . وأظن أننا عندما نتحول إلى مسرحية « هنري الرابع » ونشعر ، في أكثر الأحيان ، بأن ما نريد أن نعيد قراءته وتترقق عنده هو حكايات فولستاف ، أكثر مما نود أن نتوقف عند العبارات السياسية الطعنة لحزب الملك وخصومه . وهذا خطأ ؛ فنحن إذ نقرأ من القسم الأول إلى القسم الثاني ونرى

لأنها تمثل عقيدة شعب أجنبي ولغة أجنبية ، ومن ثم تحيز ضد الشكل الدرامي . وأعتقد أن مسرحيات شكسبير التي تتنوع مراعاة الوحدات هي ، في هذا الصدد ، للمسرحيات الأفضل . بل إن خلقي أن أنهب إلى حد القول بأن ملك الدافرك ، حين أرسل هملت إلى إنجلترا ، كان يحاول انتهاك وحدة الحدث : وهي جريمة أسوأ ، بالنسبة لرجل في مثل مركزه ، من محاولة القتل . وليس ما دهرته وحدة العاطفة سوى مصطلح أكبر قليلا من وحدة الحدث .

ويقول بوتشر في طبعته لكتاب « الشعر » إن الوحدة تتجلى أساسا على نحوين :

« أولا في الصلة العالية التي تربط مختلف أجزاء المسرحية - بحيث تتداخل مع الأفكار والانفعالات وقرارات الإفراة والأحداث الخارجية على نحو لا يتحلل . وثانيا في حقيقة أن سلسلة الأحداث بكاملها ، إلى جانب كل القوى المعنوية التي تتصامم ، موجهة إلى غاية واحدة . إن الحدث إذ يتقدم يتطلب عند نقطة محددة . وضبط الهدف الذي يسري في تضاعفه يتقدم أكثر اتساعا . إن كل المؤثرات الثانوية تضيّع للحس بوحدة التحرك في النمو ، والنهاية متصلة بالبدائية بيقين حتى ، وفي النهاية تتيقن معنى الكل » .

وينبغي أن يكون واضحا أن مراعاة هذه الوحدة لا بد ، إذا أعطينا مواد درامية معينة ، من شأنها أن تكون عالية القيمة في غير هذا الموقف ، أن تقضى حتما إلى خرق لوحدة المكان والزمان^(٢) . أما من الزمان فإن أرسطو لا يمدو أن يلاحظ ، على نحو أقرب إلى العربية ، أن الممارسة المألوفة للتراجيديا كانت تقصرها ، قدر المستطاع ، على فعل أربع وعشرين ساعة . والكتاب الحدث الواحد الذي نجح في مراعاة هذه الوحدة بدقة هو مستر جيمز جويس . وقد فعل هذا ، دون أن ينحرف عن وحدة المكان ، إلا انحرافا طفيفا ، حيث إن حدثه بأكمله يقع في مدينة دبلن أو بالقرب منها . ودبلن هي أحد الأسباب المسهمة في تحقيق وحدة الكتاب بأكمله . غير أن السير ليبل سيني ، الذي كان ظهوره ينو به عبء النقد الإيطالي ، والذي يجمل ألا يكون قد قرأ أرسطو باليمن الذي قرأ به كتاب اللاتين والنقاد الإيطاليين هذه القراءة الواسعة ، لم يسرف في الشروط الذي قلعه إلا قليلا ، فقد كان مصيبا من حيث المبدأ ، وكان مطورا في لومه لدراما عصره ، إن نقادنا أعظم من سيني ، وهو أعظم نقاد عصره - بين جونسون - يقول عن حكمته :

« أعلم أنا من شيء يمكن أن يقضى إلى الأدب خيرا من فحص كتابات الأقدمين ، وعلم الاعتماد على تفويض وحده ، أو حمل كل شيء قائله بعمل التسليم ، ورشيطة أن تستبعد آفات الحكم والتحدث ضدهم ، كالحسد والغيرة والتسرع والوقاحة والسخرية البغيضة . ذلك أنه إزاء كل ملاحظات الأقدمين ، شمة خبرتنا الخاصة التي إذا استخدمناها وطبقناها ، كنا أقدر على التعبير عنها . من الحق أنهم فتحوا البوابات وشقوا الطريق الذي امتد أمامنا ، ولكن بوصفهم مرشدين لا قادة » .

وفيما بعد يقول :

قد يلوح أن هذا الأمر ينتقلنا بعيدا عن تأكيد سيني البسيط لقواعد الياقة التي ينبغي مراعاتها عند استبعاد المواد الخارجية ، ولكننا - في الحق - معه طوال الوقت . وحسبنا هذا ، في الوقت الحاضر ، عن وحدة العاطفة . غير أن سيني يلزم جانب الاستقامة في القوانين التي يصمم مراعاتها ، فهو يقول دون مواربة : لا ينبغي على خشبة المسرح أن تثل غير مكان واحد ، وأقصى مسة تقتض فيها مسبقا ينبغي ، حسب مبدأ أرسطو والإدراك العلم على السواء ، ألا تصدى يوما واحدا . وإن وحدة المكان والزمان هذه حجر عثرة ، حتى لنخال أنها قد أصابها الجبل منذ زمن طويل : إنها ، كبعض القوانين الأخرى ، قانون ينتهك على نحو عالمي ، حتى إننا - كمثل بطة هود :

خلناها فموت ، وهي تالمة
وتالمة ، عندما ماتت » .

غير أن النقطة التي أريد تأكيدها هي أن الوحدات تتخطى اختلالا جليريا عن التشريع الإنساني في أنها من قوانين الطبيعة ، وقانون الطبيعة - حتى عندما يكون من قوانين الطبيعة البشرية - إنما هو شيء يختلف تمام الاختلاف عن قوانين البشر . إن نزع القانون الأسمى الذي كان أرسطو مهتا به لم يكن قانونا أرسله هو ، بل قانونا اكتشفه . إن قوانين (ولا أقول : قواعد) وحدة المكان والزمان تظل صائبة من حيث إن كل مسرحية تراعيها - بقدر ما تسمح مادتها بذلك - هي ، في ذلك الصدد وبذلك الدرجة ، أهل من تلك المسرحيات الأقل منها مراعاة لها . وإخالف أنه في كل مسرحية لا تراعى فيها ، فإننا لا نتحمل خرقها إلا لأنها تشرنا بأمرنا ورحنا شيئا ، ما كان ليتمكن الحصول عليه لو أن القانون روعي . وليس هذا إقرارا بوجود قانون آخر ؛ فليس هناك قانون آخر ممكن ، وإنما لا يمدو الأمر أن يكون إقرارا بأنه في الشعر - كما في الحياة - تكون مهمتها هي أن نستخلص أفضل ما يمكن استخلاصه من وظيفة سيئة . أضف إلى ذلك أنه ينبغي علينا أن نلاحظ أن الوحدات ليست ثلاثة قوانين منفصلة ، وإنما هي ألوية ثلاثة لقانون واحد . ونحن قد نتهك قانون وحدة المكان على نحو صارخ أكثر ، إذا نحن حافظنا على قانون وحدة الزمان ، أو العكس ؛ وقد نتهك ملين القانونين ، إذا نحن راعينا بدقة أكبر قانون وحدة العاطفة .

إننا ، أو أغلبنا ، نبدأ بتحيز لا شعوري ضد الوحدات - أعني أننا لا نعي ذلك التعصير الكبير الموجود في شعورنا ، الذي لا يمدو أن يكون جهلا وتميزا . أعني أن الشعوب الناطقة بالإنجليزية لها خبرة مباشرة وحقيقية بمسرحيات عظيمة تنتهك فيها الوحدات انتهاكا غليظا ، ودعيا بمسرحيات أدنى مرتبة تراعى فيها مراعاة أكبر .

أضف إلى ذلك أننا نشعر بتعاطف طبيعي وحتمي ومبرر ، إلى حد كبير ، مع أدب بلاندا ولشتا ؛ وقد رأينا الأحداث تفرض علينا ، عندما كنا ندرس المسرح اليوناني أو الفرنسي ، إلى الحد الذي قد نظن معه أن شكلها المسرحي غير اللطوف هو الذي يجعلنا لا نأبه لما قدر ما نأبه لمسرحيات شكسبير . يعادل ذلك احتمالا أن تكون لا نأبه لما

« قليل أرسطو وغيره من الاحترام ما هم جليرون به . غير أنه إذا وسعنا أن نقوم بزبد من الاكتشافات للصدق والملاحة ، فلم يسعدونا ؟ »

وقد كان من الطبيعي لمعوض في دائرة كوتيسية ببيروك ، يكتب بينا الأدب الشعبي ما زال في معظمه هجيا ، أن يكون أكثر تحوقا وأقل تساعا من بين جونسون الذي كان يكتب قرب نهاية أيامه ، وئمة ماضى خلاق من ورائه ، يستعرض عمله لخاص العظيم . لست أدعى أن نقد سيدل قد أثر في الشكل الذي اصطلحته المسرحيات الشعرية التالية أكثر مما فعل جريفيل ، مثلا ، أو دانييل ، أو ألكسندر . إن الطريق الرئيسي الذي كان يمكن لدائرة كوتيسية ببيروك أن تؤثر ، من خلاله ، في مجرى الشعر الإنجليزي هو تأثير سينسر للمدنيين العظيم . وقد مارس سينسر تأثيرا عظيميا في مارلو ، وكان مارلو أول من بين ما يمكن عمله بالشعر المرسل في قصيدة طويلة . وعلو في تأثير سينسر إلى الحد الذي يخلق في ممة أي أقول إننا ما كنا لنحصل ، بدونه ، على أرهف تطورات الشعر المرسل ، ويتبين أن يكون مثل هذا الانشقاق ، في حد ذاته ، كافيا لاستغناء أصداك كوتيسية ببيروك وأفريقيا ، من شمرة السنين ، وكالها لتكميم جهودهم النقدية ، ورفهم من عار الانتهاء إلى طائفة هوة القنون الأثرية البليل المحدث ، أو للمعديين لكلامية صعبة الإرضاء هجمة ، مغلفين للتتوير .

حينما هذا من للشكتين الخفيفتين ذوال الشوق الخاص ، اللتين نالتا اهتمام النقاد الإنجليزيين : مشكلة الشكل للمسرحي ومشكلة تكتيك النظم . أما من البدة التي وضعها سيدل ، ومدججه للشعر والشاعر ، فلذلك ما ساقول عنه المزيد عندما أصل إلى مقارنته بامتداد شل للشاعر ، وكذلك . إن جاز في أن أقول ذلك . رسمه على يدى ماثيو أرنولد . إن بنام ووب يلعبان دور الجوقة لسيدل ، وهما يكرران علينا القول إن الشعر صناعة وبذلكنا بأن كلمة Toleiv معناها يصنع . وتزجي التحجامة بلغم إلى « المحاكاة الأرسطية » ، ولكن لا يلوح أن أحدا من كتاب الحقبة قد تامل ، في عمر صديق ، في فكرة المحاكاة . وتشوه آراء ألاتلون وأرسطو ، بوصفها متخيلات إعلان صحيف من مراجعة كتاب . تويريدنا في أن أتنبئ أن ألاتلون وأرسطو متحدثان في التراضيا أن « كل حكمة ومعرفة متضمنة ، على نحو صوفى ، في تلك الغزيرة الإلهية التي ظنا أن النسي Vates عنها مرسى إليه بها » وتستغل فكرة الوحي الإلهي إلى أقصى حد ممكن ، فالشاعر يصبر من كل من الحكمة الإلهية والنبوية ، ويمارس تأثيرا خفيا . ونجد أن المحاكاة ، تبرزنا مرة أخرى . وأخيرا ، فإن الشاعر ينتج الهجة ويساعد ملها ، من الناحية العملية ، على الحفاظ على مستوى الثقافة والرقى به . ما من بلاط تكتمل إلهاده بدونه ، وما من شعب عظيم ما يمكن له شعراؤه . وتسرى في أحوال سيدل وبنام ووب بعض ملاحظات مغربية . وإن كلمة بنام التمهيدية عن الكلام ليألفه للتشويق . لست معنيا بهذه الملاحظات ولا بالظروف التي ظهرت فيها ، برغم أنه قد يكون في أن أقدم ، عبورا ، بكلمة شكر إلى جونسون ، لأن مقالاته « مفردة الامتهان » استأثرنا . وهما يكن

من أمر ، فإنه يجدر بنا أن نتذكر أن هذه الرسائل النقدية قد ظهرت قبل بداية العصر العظيم ، على وجه التحديد ، بحيث إذا كانت علامة على شيء ، فهي علامة على النمو لا الانحلال .

وفي هذه الانطلاقات البسيطة نجد ، على شكل جنبي ، القضايا النقدية التي قدر لنا أن نتقش فيها بعد بزم طويل . إن الحديث عن الشعراء بوصفهم صانعين وملهمين لا يخلطنا إلى بعيد . ولا ينبغي أن يلج على فكرة الإلهام هذه بحيث نحمل على معناها الخرقى ، بيد أنها تتم على بعض إدراك لهذا السؤال : « ما مضمون الشعر ؟ » . وبالمثل نجد أنه عند الحديث عن الشعر في هدفه الخلقى العالى تظهر قضية العلاقة بين الفن والأخلاق . وأخيرا فإن التأكيدات البسيطة القائلة بأن الشعر ينتج بصفة عالية ، ويحل المجتمع ، تتضمن شيئا من الوعى بمشكلة علاقة القصيدة بالقارئ ، وبكان الشعر في المجتمع . ذلك بأنك إذا بدأت مرة ، فلن يمكنك أن تتوقف . وقد بدأ هؤلاء الناس ، قبل أن يظهر شكسبير .

وساكرون قد تحدث في غير طائل ، إذا كنت قد ولدت الضياعا بأى أهداف ، ببساطة ، إلى تأكيد أهمية مجموعة مهمة ، أو الأخرى ، أبهى قدرها ، من رجال الأدب ، يفترض في ذوقهم أنه كان قصدا للدرق عصرهم . ولو كان ذلك هو هدفى ، لاصطلحت خطة في المبالغة غطفة ، ولما لجئهم بوصفهم أفرادا متعديين ، وأقلت شيئا . حل وجه الخصوص . من أهمية جون ليل الخاصة في تطوير الشعر الإنجليزي والململة بمتاعها الأمل . لقد كان هدفى ، بالأحرى ، هو أن أحشد علاقة التأثيرات النقدية بتأثير العلم للنشاط الخلاق ، ونحن نجد أن بعض هؤلاء الكتاب يمكن فهمهم في ذلك الشكل من المسح التاريخي الذي لا يبنى بحركة الأدب في جمهورها ، وإنما . حل أدنى المستويات . بمجرد الصلاحية للقرامة ، الذي يهدف إلى أن يوفقنا على الأعمال التي مازال مسطاعنا أن نستمتع بها ، وبذلك الكتاب التي وجد الناس أنه يجدر بهم أن يستمروا في قراءتها ، وما زالت ذات قيمة لنا ، بغض النظر عن وضعها التاريخي . إن أعمال السير ليليب سيدل ، إذا استثنينا بضع سنوات ، ليست من بين تلك الأعمال التي يسع المرء أن يعود إليها ، من أجل الترويح البالي ، وإن قصته المسماة « لوكليا » من صروح الإمال . بيد أن قد رغبنا في أن نؤكد أنك عندما تنظر إلى تلك الحقبة ، مهما بتطور وضعها النقدي في الشعر ، ونصحه ، فلن يمكنك أن تفصل مجموعة من الناس عن إنجمرى ، ولن يمكنك أن تضع خطأ تقول : ها هنا ماء آمن ، وهنا التبرار الرئيسي . وفي الدراما يلوح إن لكينا ، من ناحية ، كل بنية رجال الأدب تقريبا ، وكسروا حشد من الساردسين جاسوا من أوكسفورد وكامبريدج لكى يكسروا عيشا متراضعا في لندن ، ورجال ذوق مومبة وذوق خصاصة ، صيتشون تقريبا . ولجنا . من ناحية أخرى . جهود يخط طلمعة شبه هينجلى ، ومولع بالجملة والبلمة ، يشغل على كثيرين من نفس ذلك الطراز من الناس الذي يلجى في المؤء في المسارح المحلية البعيدة اليوم ، يلتمس تسلية وخصبة يمتشى لها وجدانه ، وتوقف وروحه ، وتشيع حب استطلاعهم . وبين السليين ومتلقى التسلية فمة

كثيرا ، من اليلامة ، أوليفسون دفعا إلى الحيوية ، بحكم ضرورة أن يكونوا مسلمين . لقد كان مماشهم يعتمد على ذلك ، وكان عليهم أن يسلموا أو أن يتضوروا جوعا .^٥

تجانبس أساسى فى المنصر ، وحس الفكلمة ، وحس الصواب والخطأ . إن أسوأ غلطة يمكن للشعر أن يرتكبها هى أن يكون بليدا . وقد كان الكتاب المسرحيون الإليزابيثيون يتقنون ، إن قليلا وإن

• يستكمل نشر الترجمة الكاملة لكتيب جندوى الشعر وجندوى النقد ١٩٣٣ بل
الأعداد الثلاثة (التحرير)



الهوامش :

(٤) عندما يقول مستر دينكوتر (في كتابه الشعر الليكتورى) : إنه لا يوجد شكل شعري جديد يمكن اكتشافه في الإنجليزى فإن تصوره الحامس للشكل هو الذى يحول دون الجدة ؛ وهو يعنى فى الواقع د أنه لا يمكن أن يكون ثمة شكل شعري جديد يشبه الأشكال القديمة تمام الشبه - أو يشبه ما يقال الأشكال القديمة عليه . أنظر كتابا غريبا عن علاقة الشعر بالموسيقى ، موجها إلى القراء الذين ليست لديهم معرفة تكتيكية بالموسيقى ، وهو كتاب سحر الحسن بلون مري جيرون (دنت) .

(٥) إن الشوق الحقيقى لأغاني شكسبير هل أهلق كسبيون لا يكمن فى باطن هذه الأغاني ، بل فى موسيقاها . وقد خلقت ، فى موضع آخر ، حل القيمة الدرامية المعقدة لأغاني شكسبير فى المواقف التى ترد فيها من مسرحياته .

(٦) يختبر كاستلفترو علة هو السند فى وحدة المكان . وليس هذا المقهور ، بطبيعة الحال ، بالمقهور الأوسطى .

(١) مقتطفات من رسائل نورثون مأخوذة من كتاب حياة نورسال تشلرثر إليوت نورثون . (هوتن ، ميلفن : ٧ ج) .

(٢) لاحظ هنا ، كما كان يمكن أن لاحظ فى أى موضع آخر ، أن التقرير الذى تشتمل عليه هذه البسطة الأخيرة معرض لأن يكون إغراء لا مطلقا لمعلل الفأرى ؛ فنحن نتفق على أن ميلتون شاعر أعظم كثيرا من كوى ، وأنه من نوع مختلف أكثر غزوا . ثم نحن نسلم ، دون فحص ، بأن الفرق بينهما يمكن أن يصاغ فى هذه المقابلة المرتبة ، ونثبل - دون دراسة - تلك الظرفية بين الجمال والوهم التى لم يمد كورلج أن اكتفى بقرضها . ومشيلة د حل درجة عالية - جدا ، هو ، أيضا ، عنصر من عناصر الإغراء .
انظر ص ٥٨ .

(٣) عندما يقول هذا غلى أرفض أن أجبر لى أية مناقشة لى كلى شخصية وعقل .

الأسلوبية الوصفية

أو أسلوبية التعبير

تأليف: بيبيرجسرو

ترجمة: منذر عياشي

ولكننا لن نستطيع أبداً أن نعلم عن فكرة بحثه أو مجردة ، ذلك لأن مضمون التعبير ممتد ، فانا استطع أن أقول مثلاً : « أشكركم » ، وإذا أمعنا النظر في هذا القول فسنرى أنه من ناحية صوتية فقط يتضمن ثلاثة وجوه :

أ - الأصوات ذاتها ، مستقلة عن أية فكرة خاصة : إن لها في كلمة « أشكركم » قيمة إحصائية بحثية ، وهي تبليغ المحدث امتنان .

ب - إن « الثبر » المعنوي وغير الشعوري يكشف عن الأصول الاجتماعية أو الريفية ، وعن الميول النفسية البيولوجية في الوقت ذاته .

ج - وهناك الثبر الإراعي الذي يهدف إلى إحداث انطباع محدد لدى للمحدث : ويكون ذلك حين أعبر عن احترامى أو هزلى ، أو حين أحدث أثراً مضحكاً (بتقليد لهجة من اللهجات) أو حين أحاول أن أثير بهلجة ما .

وتتمثل هذه الوجوه الثلاثة على كل المستويات اللغوية : المفردات ، والصيغ ، والنحو ، حيث أمتلك عدداً من الوسائط للتعبير عن امتثال : « تفضلوا بقول شكرى » ، « أشكركم كثيراً » ، « شكراً » ، « أهو ، شكراً » ، « أنت صديق » ، إلى آخره .

ثمة قيمة ثلاثية للتعبير إذن :

- القيمة المقهومية أو العلمية ، وهي متعلق بالتعبير .

- القيمة التعبيرية ، وهي غير شعورية تقريباً ، وتقوم على النظام الاجتماعي والنفسى والفزيولوجى (علم وظائف الأعضاء) .

١ - أسلوبية التعبير :

لقد ألفت البلاغة باسم البيان ، كما رأينا ، قواعد للتعبير الأدبى ، فأعلنت الجداول وصفت الصور الكلية « التى تجعل الفكرة عسرة باستخدام الصورة » ، « التى تشد الانتباه باستقامتها أو أسالتها » .

إن الصعوبة التى تكمن في نقل أبنية إلى الفرنسية ، ذات قيمة أسلوبية ، ترتبط بصيغة أو بنحو لغة إعرابية وينظم حر ، وإن قدم السهات التى يقوم عليها مفهوم الأسلوب كما حدده دولاب فرجيل ، وخاصة الخلق الأدبى الجديد ، والعلاقين اللغة ، والكتاب ، ومؤلفه ، لأمر تستوجب استعداده سقوط هذا النظام .

ولذا نجد أنفسنا مضطرين إلى إعادة النظر في مفهوم الصور وعطائها الأسلوبى ، كما نجد أنفسنا مضطرين إلى إعادة طرح قضية التعبير .

إن التعبير فصل يعبر عن الفكر بوساطة اللغة . وتتألف اللغة من أشكال (زمن الأفعال ، الجمع ، المفرد) ، ومن بني نحوية (الحذف ، نظام الكلمات) ، ومن كلمات هى أيضاً أدوات للتعبير .

إن الفكر ينتجز نفسه بالتعبير ضمن الأشكال ، ويخلق في الجمهور القاعلى . ومثله في ذلك مثل دخول الحياة في الجسد . ومن هنا فإن دراسة التعبير تقف على ناصية اللغة والفكر ، واللسانيات من جهة أولى ، كما تقف على ناصية علم النفس ، والاجتماع ، والتاريخ من جهة أخرى . ولذا فإن هناك قواعد للتعبير ، تعد مثل علم النفس إزاء علم التشريح ، كونها القواعد الوصفية التقليدية .

الفرنسية» ، ثم أتبعه بكتيب آخر هو «الوزير في الأسلوبية» . وقد أسس ، معتمداً على قواعد عقلانية ، أسلوبية التعبير . وصل على تعريف موضوعها منذ الوثيقة الأولى . إنه يقول :
«تدرس الأسلوبية وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية ، أي أنها تدرس تمييز الوقائع الحساسة للمبر عنها لغوياً ، كما تدرس فعل الوقائع اللغوية على الحساسة» .

وتابع بالي ضمن هذه الحدود تحقيقه بدقة كبيرة . وقد لاحظ أن كل فكرة تتحقق في اللغة ضمن سياق وجداني تكون موضع تقدير إما عند التكلم وإما عند السماع . وعلاً ، عندما أعطى أمراً ، أستطيع أن أقول : «افعلوا هذا» بدون أي تبر ، أي بالبقاء على مستوى الإيصال البحث . أو أقول : «أوه ، افعلوا هذا» ، أو «آه ! إذا أردتم فعل هذا» أو «أوه ، نعم ، افعلوه» . وأكون بهذا قد عبرت عن رغبتي ، وعن أمل ، وعن نقد صبري . ويمكن أن نقول اختصاراً : يستطيع شكل الأمر أن يترجم العلاقات الاجتماعية بين من يعطى الأمر ومن يتلقاه ، وذلك كما في : «افعلوا هذا» ، «هل تريدون فعل ذلك» ، «ها ، افعلوا هذا لي» ، إلى آخره .

يشكل المضمون الوجداني للغة ، إذن ، موضوع الأسلوبية عند شارل بالي . ولكن دراسة الحالة الوجدانية التي تتمسك في ظرف من الظروف ، تبدو أقل من دراسات البنى اللسانية وقبحها التفسيرية عموماً . ذلك لأن المقصود هو أسلوبية اللغة وليس أسلوبية الكلام . فلما عندما ينسحب إلى وقوع حادث ما ، أسرخ : «يا للمسكين !» . ونرى في هذا التعبير ، من وجهة نظر لسانية ، أمرين : الأول نداء تحسبي (مرتبط بالبنى) ، والثاني حلف . وتؤكد الأسلوبية أن التصجب والحلف أداتان للتعبير عن انفعال بشير فيه السياق هنا إلى أن المقصود هو الشفقة ، وأنها تبقى على مستوى التعبير .

ولنأخذ مثلاً آخر :

«أما بعد ، كيف تسيطر على حاجي العزيز على هذا اللمس الصغير ؟ هل سبب فضحك أبداً على صهرك ذي اللغة المتقوية ؟ (صهر السيد بورليه)»^(١) .

يعمل بالي أولاً على تحقيق هوية التعبير «اللغة المتقوية» ، التي يعنى : للمسر اللبزر . وهذا ما يشكل قيمة الإيضالية . أما على مستوى القيمة الأسلوبية فهو يعنى ما يلي :

- ١- أن هذا التعبير عبارة عن استعارة ذات مضمون واقعي وعيوس ، يخاطب الخيال بجملة .
- ٢- وأن طبيعته ، أي الاستعارة ، تسج أثراً مضحكاً .
- ٣- وأنه يتسبب إلى اللغة المالورة ، ويفترض ثمة علاقات اجتماعية خاصة بين التكلمين .

ولكن بالي يرفض أن يسلم أن استخدام المؤلف له ، كما أنه لا يطرح السؤال على نفسه ليعرف ما إذا كان التعبير مناسباً لسياق الشخصيات ، وللمواقف ، وللجهة الخطاب المرسي . وهذا^٥

- القيمة الاتطاعية أو القصصية : وهي قيمة جالية ، وأخلاقية ، وتعليمية للتعبير . ويجب أن نميز هنا بين القصصية المباشرة والطبيعية ، والقصصية الثانية للقلادة للفتان أو للمثل . وتشكل القيمتان الأخريتان قيمياً أسلوبية .

وإذا كانت طريقة اللفظ ودرجة الصوت في جملة «أشكركم» تعبر عن التقدير ، والسخرية ، والضحك ، والرفض ، إلخ ، فلأن ثمة طرقاً عدة لنطق هذه الجملة . ونعطين هذا الأمر على ما نمتلكه من كليات وبنى نحوية متعددة ، نيسخرها للتعبير عن فكرة واحدة .

إن مفهوم القيمة الأسلوبية يفترض إذن ، وجود عدد من الطرق للتعبير عن الفكرة نفسها . وهذا ما نسميه بالمتغيرات الأسلوبية ، التي تشكل كل واحدة منها طريقة خاصة للتعبير عن المفهوم ذاته .

وإذا نظرنا إلى البناء «بول يضرب بير» ، فسندري أنه ليس لنظام الكليات أبة قيمة تعبيرية ، وذلك لأنه لا وجود إلا لنظام ممكن واحد ، في حين تتنك اللاتينية ، على العكس من ذلك ، ثلاثة أبنية هذه الحالة ، ولكل واحد منها قيمة خاصة ، أما في الفرنسية فين نظام الكليات فيها ليس له إلا قيمة إيضالية . وهو عبارة عن مورفيم (جذر) يعادل الحركات الإعرابية في اللاتينية .

وعندما يتضح نظام الكليات في الفرنسية نفسه لصالح الوظيفة القاعدية ، فإنه يفقد جزءاً من قيمته التعبيرية . ولذا كان مفهوم الترادف إذن ، هو قاعدية أسلوبية التعبير . ولا يمكننا ، على كل حال ، أن نلخص به جيباً تعريفاً أسلوبياً كما نفعل ذلك في معظم الأحيان . وفي الواقع ، فإن البنى التي ليس لها قيمة تعبيرية مثل : «بول يضرب بير» لها قيمة أسلوبية ، فسياقها المعنوية إنما تكون في لا تعبيريتها على وجه اللغة ، أو في قيمتها التي تبلغ درجة الضفر .

وهناك ، من جهة أخرى ، فئة من الكليات تتمتع بتعبيرية داخلية وطبيعية : كالكليات التي تحاكي أصواتها أصوات الأشياء ، أو كالكليات الصورية المللمة ، مثل «مظلم» أو «رويتي» ، حيث يقف الذهن فيها على علاقة بين شكل الكلمة ومعناها . وتنفرد هذه الكليات يكمن في هذه السمة التي لا تمتلكها معظم كليات اللغة .

وهكذا تصبح أسلوبية التعبير دراسة لقيم تعبيرية واتطاعية خاصة بمختلف وسائل التعبير التي في حوزة اللغة . وترتبط هذه القيم بوجود متغيرات أسلوبية ، أي ترتبط بوجود أشكال خفيفة للتعبير عن فكرة واحدة . وهذا يعنى وجود مترادفات للتعبير عن وجه خاص من أوجه الإيصال .

وإن هذا التعريف الذي كان بذرة في مقال الأسلوبية «أنذ يتضح ويظهر شيئاً فشيئاً في أبحاث بالي الخاصة ، وفي أبحاث تلازمه وخلفاته .

٢ - أسلوبية بالي :

خلف شارل بالي سويسر في تدوينه للسانيات العامة في جملة جنيف ، ونشر عام ١٩٠٢ / كتابه «مقال الأسلوبية

ضمن قواعد ضاعت وظلّتها - أو على الأقل ضاع الشعور بوظيفتها . هذا في حين نرى أن بالي أراد أن يعي وظائف اللغة ، وليس وظائف بعض الصور الجميلة ، كما أراد أن يعي اللغة عبر متغيراتها الاجتماعية وبنائها الحية .

٣ - استدلالات أسلوبية لبالي

لقد كان لبالي الفضل في ابتكار موضوع أسلوبيته بوضوح ، كما كان له الفضل في تسجيل الحدود التي أرادها ضيقة بوعي كامل .

إنه ضيق حقل دراسته ، وجعله حكرًا على الناحية الوجدانية ؛ أي أنه أبعد القيم التعليمية والجمالية .

وإذا نظرنا إلى الإعلان الناويليون مثلاً ، فسرى أنه يبيل من خلف الأوامر والأخبار التي يتقنها - إلى فرض فكرة القوة - وفكرة جلالة السلطة التي تنشأ هذه الأفكار عنها . وقد اعتمد هذا الإعلان على سيات لفظية ونحوية خاصة . وذلك ما يفعله الكاتب ؛ فهو باعتباره لكلياته وتعاييره يؤكد القيمة الجمالية لرسالته ، ويعمل بالإيصال البسيط . غير أن بالي لم يهن إلا بدراسة اللغة العامة ، المتكلمة والمضوية ، وذلك بغض النظر عن كل توسع في أشكالها الأدبية .

وعتقنا أن نقول أخيراً ، إنه اعتمد بدراسة اللغة مفردات وقواعد ، ولم يتم بدراساتها استمداً خاصاً ، أو لم يتم بما يستطيع الفرد أن يفعله بها في ظروف معينة وغلات محددة .

لم يلاحظ هذا التعريف أو لم يسهل قط من قبل معاصريه ، أو من قبل خلفائه المباشرين . ولهذا السبب نرى أن عدداً من الدراسات تنتمي إلى أسلوبية بالي دون أن تختلط بها ، سواء كانت هذه الدراسات تقيس وقع الحمار على الحمار في ميدانها ، أو كانت مستوحاة لها من خلال مفهومها الأكثر رحابة ؛ إن النظم الناعمة النفسية هي التي درست العلاقات القائمة بين الشكل واللسان والتفكير .

وهناك مؤلفات كثيرة عالجت هذا الموضوع مثل : « التفكير واللغة » لـ ف . بريزو ، و « موجز القواعد الفرنسية » لـ دامورت وبيشون ، و « مبادئ اللسانيات النفسية » لـ غينكان ، و « دراسات في علم النفس اللسان » لـ جروس ، و « قواعد الأعطال » لـ نيري ، إلى آخره .

وتختلف كل هذه المؤلفات بحسب ما يتجه المؤلف إليه : اللغة أو فكرة التعبير . وكذلك بحسب ما يفهمه : البني أو تحليل الوظائف . وأيضاً بحسب ما يندرج : هل هو المجموع أو ذلك الجزء من الفكر أو من اللغة ؛ ولكن ، في كل الأحوال ، نرى أنفسنا ضمن ميدان العلاقات التي تربط بين التفكير واللغة ، حيث تقوم دراسة بالي ، وحيث تطرح تفصيلاً ، تعود في أصلها تقريباً ، إلى الأسلوبية مباشرة كما حددها .

أمور بعدد قضية من قضايا جماليات الألب - وللأسلوب وليس للأسلوبية ، وذلك على حسب مصطلحاته .

وبعد أن يطرح بالي للبديهة التي تسمح بتحديد التعبير ومن ثم بالتحقق من وقائمه ، يدرس السهات الوجدانية ، ويضمها إلى آثار طبيعية وآثار استعمالية .

فئة علاقات طبيعية بين الفكر والبني اللسانية المبررة عنه ، وهناك نوع من التصادم بين الشكل والمضمون ، كما أن هناك استمداً طبيعياً يقوم في الشكل بالتعبير عن بعض فئات الفكر . وإنه لأمر طبيعي أن يغير اسم التصغير عن اللطف والرفقة ، أو أن يكون للتصغير قيمة سبة . فهناك علاقة طبيعية بين الصوت واللحن في الكلمات المحكية ، وفي عدد كبير من الكلمات : إذا أخذنا كلمة « مظلم » مثلاً فمن الطبيعي أن تكون قافرة على أن تعبر عن فكرة الظلام . وليس عملاً قسراً أن يغير نداء التصجب أو الخلف من الشفقة ، ولكن ما كان ذلك كذلك إلا بفضل استمداً هذه البني لإنتاج حركة الانفعال . ويمكن أن يقال الشيء نفسه - ولكن على مستوى آخر - وهو أن تميز للحن بين « هش » و « واه » لأمر طبيعي لأن التمييز ينشأ مباشرة من اشتقاقات هذه الكلمات وتاريخها .

تأتي كل الفوارق بوساطة « الآثار استعمله » . فالأشكال هنا تعكس المواقف التي تتحقق فيها ، وهي تستجدي أثرها التعبيري من المجموعة الاجتماعية التي تستعملها . ولنا تحكم على تعبير من التعبير بأنه مبتذل لأن أنشأ مبتذل كنزاً قد اجتذبه أو تبره . وهكذا فإن كل كلمة ، وكل بنية ، تنتمي إلى منطقة خاصة من مناطق اللسان ، وإلى حالة محددة من حالات اللغة : فهناك لغات خاصة بطق من الطبقات ، كما أن هناك لغات خاصة بوسط من الأوساط ، مثل : (الفلاحية ، والريفية) ، والمهنية مثل : (الطبية ، والإدارية ، والشعبية) . وهناك لغات خاصة بأجناس الخطيب ، مثل : (الخطيب العلمي ، والأدبي ، والشمري) . وهناك أخيراً نبرات صوتية مثل : (القنينة المألوفة ، والعلامة ، إلخ) . وكل طيف من هذه الطبقات يتميز من الأخرى بنبرات ، وبكلمات ، وبأساليب خاصة . وهذه بطورها تنكس - أو بمصطلحات بالي تستدعي - مشاعر ومواقف ذهنية أو اجتماعية خاصة .

وتتعلق هذه القيم المستدعية بالنبرة (المألوفة ، والريفية) ، كما تتصلق بلغة المتخاطبين (العصر ، الطبقة ، المجموعة الاجتماعية ، واللهاجية) .

وهكذا نرى أن موضوع الأسلوبية مند بالي هو دراسة للمضمون الوجداني والماعطي أو المستعصى . وهي تنتمي ، في النتيجة ، إلى البلاغة اللغوية بما في ذلك صورها ، ونبرتها ، وأساليبها ، ودوايلها فرجيل التي تملأنا أن كلمة (face) خط علوي ، وأن كلمة (visage) خط مبتذل ، وأن كلمة (garbe) خط هزلي . ولكن البلاغة وقتئذ لم تعلمنا إلا جوداً من الفئات الشكلية ، للتبؤرة

— الصوتية التصيرية ، وهي تدرس التغيرات الناتجة عن المزج ومن السلوك اللغوي للتكلم .

وبشكل المتصان الأخرين موضوع الأسلوبية الصوتية . وهي تهدف إلى إقامة جدول بالطرق الخاصة لخصر التصيرية : التبر ، التخم ، للد ، التكرار ، إلى آخره .

وتعتمد الأسلوبية الصوتية على مفهوم للتغيرات الصوتية الأسلوبية . ويُقصد ما يكون للغة حرية التصرف في بعض العناصر الصوتية للسلسلة الكلامية ، تستطيع أن تستخدم هذه العناصر لتغلبت أسلوبية .

إننا نرى في الفرنسية مثلاً ، أن نير التكتيف ليس له قيمة وظيفية ، إنه لا يعد معنى الكلمة . وذلك يمكن الإنكليزية ، حيث (a presence) (الحاضر) و (l'absence) (أمثل) تشكلان كلمتين عطفيتين . ويصح من ذلك أن اللغة الفرنسية تستطيع أن تنقل التبر إلى داخل الكلمة دون أن تغير المعنى لتتغير بتغير الفعل : وهذا ما يبين الفرق بين (epouvantable — مرعب) بوضع التبر فوق لقطع الثاني وبين (épouvantable) ذات التبر الطبيعي .

ولقد درس ماروزو هذه الظاهرة وأظهر أن الفرنسية تحتوي إلى جانب التبر الجوهري القائم في (épouvantable) نيراً إلهامياً يقرز عنصرأ معنوياً ، ففى كلمة مثل (im — pos — sible) أصعب التبر فوق السمة السلبية للكلمة .

ويدرس كذلك التفاضل ، المهمل أو المحلل ، للتح أو للملحق ، الطبيعي أو القسرى .

وبشكل التبر وسرعة النطق كثيراً من التغيرات الأسلوبية التي تعدد التصير . وثمة آلف طريقة لنطق (To be or not to be) . وتشكل دراسة الأداء ، أيضاً ، قسماً من أربعة أقسام من البلاغة . ومن ثم ينبغي للأسلوبية أن تدرس أسلوب كبار المظان مع كل ما يحملونه من تقاليد ، واصطلاح ، وابتكار مقدر .

وهكذا فإن في حوزة اللغة نسخاً كلاً من التغيرات الأسلوبية الصوتية ، التي يمكن أن تميز من بينها — وذلك على حسب مصطلحات بالى — الآثار الطبيعية : التبر ، للد ، التكرار ، المحاكاة الصوتية ، الجنس الاستهلال ، التناغم ، كما يمكننا أن نميز بعض الآثار بالاستعداد : نير الطيقة ، والرف ، والمهنة ، والنطق لتقدم ، والفتور ، والأجس .

ونأخذ بين الاختيار أيضاً تميز ترويتزكوى بين التطبيق اللاشعورى والعقوى الذى يظهر فيه الزواج معبراً من ذاته ، والسمة الشخصية ، والحالة الصوتية أو الحلقية ، والمشاعر ، والرضيات وبين التبر الاصطناعى والرواى الذى يتبنى الجنداع ، والإقناع ، والدغدغة ، والقرص أو التاكيد . وهذا ما أشرنا إليه سابقاً بالقيم التصيرية ، والقيم الانطباعية . وإن هذه القضايا ، للأسف ، لم تدرس إلا قليلاً .

وهناك مؤلفات أخرى ، على العكس من ذلك — قائمة ضمن تقاليد بالى — أجهلت نفسها بالأسلوبية ضمن المفرد التي وضعها لها بالى . ولكن لم يكن في مقصودها مع ذلك إلا أن توسع مفهوم الجدانية التى سريماً ما بدأ ضيقاً إلى حد ما ، عن نحردها بالى نفسه إلى تثيره بمفهوم التصيرية لاحقاً .

ولقد اتسمت التصيرية فيما بعد فشملت دراسة التصير الأدب . وإن وجهة النظر المشروعة هذه تتجع رباً من أبواب للخاطرة — وهذا ما لاحظته بالى — نتيجة للخلط بين دراسة أدوات التصير ودراسة الأسلوب الفرضى ، على أساس أن كل أسلوب أدب يميل إلى أن يصبح أسلوباً فريداً . ولم يكن في المقصود تثلل هذا الأمر دائماً .

ولقد ظهرت أعمال كثيرة تباهت بإحداث بالى واكملتها ؛ تلك الأبحاث التى تبنى أساساً بالمفردات . ولكننا إذا لمنا النظر رأينا أن الأصوات ، والبنى الصغرى ، والتركيب النحوية ، تشكل أدوات تصيرية تتساوى مع الكلمات .

إن حقل البحث غير عمود ، وإن التتبع فيه ما يزال في بدايته . ونستطيع ، كى ننظر بنظرة شاملة هذه القضايا ، أن نقرأ مؤلفات (م . فريوسا) و (م . ماروزو) للتمرة ؛ فسوف نرى فيها سقلاً من البنائج التصيرية للغة الأحيية الفرنسية : استعمال الأصوات ، والكلمات ، والفتات القاعدية ، وبناء الجمل ، وترتيب العبارة ، والنظم ، كما سرى الدراسات المنهجية بشكلها التفصيل .

إن هذه الدراسات لا تستطيع أن تزعم وذلك في الحالة الرامنة أنها كلمة ، وذلك لأنها ، بنض النظر عن الأسباب ، لا تغطي إلا جزءاً بسيطاً من الحقل للفتيح أمام الأسلوبية .

وتبين معظم الدراسات الأحادية للتصبيلات بأن مجموعة من العناصر في طريقها الآن إلى تشكيل أنظمة على مستوى التشكلات التقليدية للقواعد ، مثل : الصوتيات ، والصرف ، والنحو ، والدلالة التصيرية . والأسلوبية ، في كل هذا ، ليست إلا جزءاً جديداً من السمات ، يشير إلى أن وجهأ خاصاً من أوجه التصير يثير اهتمام كل العناصر اللغوية .

٤ — صوتيات التعبير

عرف « ترويتزكوى » ، في كتابه « الفيلوفى الصوتية » إطار الأسلوبية الصوتية ، أعلا بذلك غلط « ك . بوليفر » : ولقد ميز :

— الصوتية التثيلية . وقد سميناها فيما سبق للمقومية ، وهي تدرس السموات بوصفها عناصر لغوية موضوعية وقاعدية .

— الصوتية الدائنية ، وسميناها الانطباعية . وهي تدرس التغيرات الصوتية التى تهدف إلى إحداث أثر على السمع .

وإننا لنملك ، على العكس من ذلك ، أملاً هائلاً عن الوقوع .
والتناغم في البيت الشعري ، كما تلك الشيء نفسه عن القيمة
التعبيرية أو الرمزية للأصوات . وهذه قضايا وجعلت في كل
الزمنة ، وأثرت خيال المثقفين والمثقفين من كل حذب وصوب .

٥ - صرفية التعبير

إن للمصطلح الأسلوبي للبنى الصرفية ضعف عموماً في اللغة
الفرنسية .

إن التكوين فيها ، من جهة أولى ، ضيق جداً : فلتقارن بين
(L'apple - Tree) ، شجرة التفاح للإنكليز ، ولا تقارننا -
(pomme) . إن الشعور بالاشتقاق أزاله عنها التطور الاشتقاقي :
فكلمة (imitans) أو كلمة (Fabrice) بيتاً في اللغة اللاتينية
مرتبطتين بـ (amicus) وهـ (Faber) ، في حين أن الجذر قد
أخضع تماماً في الكلمات الفرنسية (amami - صدى) و (Forge -
كور الحديد) . وإن كلمتين مثل (soleil - شمس) و (oreille -
أذن) قد كتبتا من كونها اسم التعبير لما كانت في الأصل . وقد
أزالت الفرنسية ، من جهة أخرى ، صرفها الإعرابي ، وبسبب
تجلى تصرف الأفعال فيها . وهي تتعدد ، أحياناً ، في تشكيل
كلمات ، منفصلة أن يجب ما تملكه منها معنى جليلاً : فلتقارن
الكلمة الوحيدة لتسمية المرأة (Femme - امرأة) في مقابل
ما تعطي الإيطالية من أسماء :

(donnicicota, donnacia, donnai donna, donnetina,
donneta, donna).

ومع ذلك فإن لغتنا تمتلك نظاماً للتصغير والتضخم ذا قيمة
وجدانية . وإن نفوسنا من اللواتي (suffire)^(١٧) للقيمة في
« كلمات يبلغ طولها كلمة » ، هو مصدر من مصادر الأثر المستحب في
الأسلوب .

لغة مشكلة تدرّس للمصطلح الأسلوبي للاشتقاق . ولم تُدرس
هذه المشكلة إلا قليلاً حتى الآن .

إن استخدام اللغات القاعدية مثل : الجنس ، والعدد ،
وختلاف أجزاء الخطاب ، مهم الأسلوبية ليجاً . ولنتذكر مثلاً في
قيمة التنكير (asacum - لا أحد) ، و (moine - كثيراً ، عدة
مرات) عند الألامية . ولنتذكر في استخدام الاسم المجرى ، وفي
الجمع عموماً عند الروائيين الطبيعيين ، كتقويم : « كانوا يافضاً » ،
و« طيراً » ...

٦ - نحو التعبير

تشكل دراسة الزمن والألفاظ فضلاً مهما من فصول الأسلوبية .
ولقد عولجت من منظور نحوي بحث ، أي بغية تحديد القيم
الأسلوبية . ولا نستطيع إلا أن نهز بدماء المصطلح الأسلوبي
للماضي المستمر ، ولصيغة الاحتمال ، وللحاضر التاريخي ، وصيغة

المصدر ، والماضي المستمر للسرد . وهذه كلها أشكال أدبية ،
شدت إليها انتباه السائقين بصفة خاصة . واللغة العلمية ، حين
هجرت هذه الأشكال ، ابتعدت لنفسها متخبرات أسلوبية ذات
مخول فعال إلى درجة أن هذه للتخبرات قد تخصصت في أجناس
معينة .

إن صيغة الفعل المتناقص تدل على التحلّقي في المحادثة وتثير
الضحك . وأما للماضي البعيد فهو فعل قديم ، يعني أو عفا .
غير أن الحاضر التاريخي يعطي للقصة تشويقاً حاراً ، فصيلاً
وتلقائياً . وأما فيما يخص الماضي المستمر للصيغة الإشارية ، فإن
قيمته معدومة . ونحن نعلم مدى الاستخدام والتفريط الذي قام به
الروائيون الطبيعيون . وثمة كلام كثير حول كل هذه القضايا . كما
أن هناك دراسة عن القيمة النفسية لمتابعة لصيغة الفعل في اللغة
للكلمة ، وأخرى عن الإطباب الشفوي ، وثالثة عن حذف صيغة
المصدر للسرد ، ورابعة عن الماضي البعيد عند الروائيين وكتاب
المسرح ، وخامسة عن الماضي للمرف وصيغة الفعل المتناقص في
المسرح المعاصر .

ونلاص مع بناء الجملة قضية من القضايا الأكثر أهمية في نحو
الأسلوب . وهي لا تتعلق حدود المقارنة بين جملة ليوسكيه وأخرى
لقولتير ، وجملة لبروست ، وأخرى لجيد ، وجملة لكلودل وأخرى
لفابري ، وجملة لمارو ، وأخرى لمارتر ، وذلك لكي نحس أنه إذا
كانت المقارنات هي جسد الأسلوب ، فإن بناء الجملة هو روحه .

وليس لدينا إلا قليل من الدراسات الجامعة ، التي تناولت هذه
القضية الصعبة ، أي خارج للاختلافات القاعدية الموجهة للجملة
البسيطة ، وأبجملها للطفلة ، والتجاور ، والوصل ، والتعليق ،
والموازنة ، والترابط ، والانقطاع ، والموجهة عموماً إلى تلك الصور
التي عرفتها البلاغة القديمة . وقبلنا فurst هذه القضايا بمزج من
الدراسة الزائفة التي قام بها (ب . غويرينا) عن المضمون
الوجداني للجمال المصنفة (الوصل ، والتعليق ، وجمع التنكير) .
وتجيب أصالة المؤلف في أنه رأى فيها « تنبيراً كاملاً » ، أي أنه رأى
النحو في علاقته مع المنبر ، والحركة ، والمحاكاة الكاملة له .

ولقد ميز (غويرينا) ، من جهة أخرى ، بين الأسلوبية الخالصة
(الأسلوبية الوجدانية لبالي) والأسلوبية أو علم أدوات التعبير .
ولقد كان نظام الكلمات في الجملة موضوع دراسات عميقة .

٧ - دلالة التعبير

تعد المقارنات المصدر الأساسي للتعبيرية ، وهي ما تُدرس ، على
كل حال ، بصورة أفضل حتى هذه اللحظة . ويمكننا أن نقول إن
كتاب « مقالة الأسلوبية » لبالي بمثابة دراسة للألفاظ . أما على
مستوى الدلالة ، فتطرح قضية الآثار الطبيعية للكلمات والآثار
الاستدعائية ، كما تطرح - من جهة أخرى - قضية تغيرات المعنى .

أ - الأثر الطبيعية :

ونظرة خاصة بها . وعندما نقول « يتعصنا » أقصد أننا نملك قرابة الخمسين .

ونحل دراسة الصور للمركز في الدراسات الأسلوبية . ويجب أن نميز ضمن أي معيار تعدد هذه الدراسة جزءاً من أسلوبية التعبير أو من أسلوبية القدر ، فغالباً كما تم تعريفها . أما قضية أصول الاستعارة وجوهرها النفسي اللغوي ، والاجتماعي اللغوي ، والتفاني ، فكل هذا يعد جزءاً من ميدان الأسلوبية : أسلوبية القدر أو أسلوبية الجماعة .

إن أسلوبية التعبير هي موضوع دراسة هذا الفصل . والقضية التي تطرح حل مستعجل هذه الدراسة هي قضية الإنتاج للتعبير للصورة .

وهكذا للإنتاج أن يكون وجدانياً في حيلة مثل : « يحترق من الرخبة » ، كما يمكن أن يكون سخرية ، أو بلياً ، أو مثلاً للإعجاب ، إلى آخره ، كما يمكن أن يكون أيضاً جالباً وأديباً .

وقد يكون أقرب إلى القوة ، وذلك يتعلق ببقاء تغير المعنى حياً إلى حي ما في اللغة . ونضرب على ذلك مثلاً : فكلمة « passer » فكره تقابل « passer » الوزن ، و « Tête » رأس ، تقابل (Pot de terre) الأبيسي . ولكن لم تعد هذه الكلمات متشعنا الإحساس بلغة استعارات وكذلك فإن عبارات مثل : « يحترق من الرخبة » و « حجب من الضباب » لم تعد معلة إلا قليلاً . وتتعلق بأسلوبية تغيرات المعنى تقنية المحظورات والقنوات : ترويات الخرافة ، والظرافة ، والبيئة الشائعة في عصر من العصور ، وفي مجتمع من المجتمعات كلفة التحليلين .

A - أسلوبية التعبير : خاتمة

إن أسلوبية التعبير دراسة تتناول القيمة الأسلوبية لأدوات التعبير ، مثل : التلوننات الوجدانية ، والإرادية ، والجمالية ، والتعلمية ، التي تصعب للمعنى بعينيتها . وثمة قيم تعبيرية تخزن للمشاعر ، والرخبات ، والطبع ، والمزاج ، والأصل الاجتماعي ، وموقف التشكلم . كما أن ثمة قيماً انطباعية تترجم مقاصده المعنوية ، والانطباع الذي يريد إيصاله ، والقيم ذات الأهمية الخاصة في التعبير الأدبي .

إن أسلوبية التعبير - كما سمعها بالي - تعبيرية بحتة ، لا تعني إلا الإيصال المألوف والعضوي ، وتستبعد كل اهتمام جمالي أو أدبي . ولقد توسعت الأسلوبية فيها بعد شملت دراسة القيم الانطباعية والتعبير الأدبي .

وتعد القيم الأسلوبية للتعبير (تعبيرية وانطباعية) مصدر الآثار الأسلوبية . فبعضها آثار طبيعية ، ترتبط بالطبيعة اللسانية للشكل : أصوات ، شكل ، اشتقاق ، بنية ، إلى آخره ، وبعضها الآخر آثار استعارية ، تنتج عن اشتراك هذه البنى مع المواقف والوسط الذي يستعملها .

ترتبط الآثار الطبيعية بنوعية الأصوات وبنية الكلمات . وهي بارتباطها هذا تعد جزءاً من الصوتيات ومن الصرف .

فهناك ، كما رأينا ، كلمات صوتية معملة ، تكون العلاقة فيها قائمة بين الصوت والمعنى . وبهم شكل الكلمة ، قصيراً كان أم طويلاً ، في إعطائها كذلك قيمة أسلوبية ، وذلك على حسب تناغمها مع معانيها ، فكلمات مثل « هائل » و « عظيمة » تعد تعبيرية . وعلى العكس من ذلك تبدو كلمة مثل « إبحاز » ، التي تنفي في الاختصار ، وفي النتيجة - تبدو سيئة الصنع إلى درجة أنها تستخدم عادة بلغة الماكس .

وبالإضافة إلى هذا هناك تعاليل صرفي أيضاً ، وبحصول أسلوب للاشتقاق والتأليف .

ب - آثار الاستدعاء :

تشكل آثار الاستدعاء ميداناً رفيعاً للدلالة الأسلوبية . ونحفل إلى ما قلنا سابقاً عن التبر ، وعن لغات الأجانب ، والصورة ، والطبقات الاجتماعية ، والفئات الاجتماعية والأفهام .

إننا لا نخلط بين الكلمة والشئ ؛ إذ ليس سلفياً أن يقال (bombarde - منجنين) أو (arqueeuse - قربة) في قصة من قصص الحرب الإيطالية ، ولكن الكلمة هنا لا تكون بهذا الوصف إلا عندما تشير إلى سلاح حديث .

وسيملي مثلاً في أذهانتنا حالات مغنية للغة ، ولتطور القيم الاستدعائية ، كأن نقول مثلاً : إن سلفية معاصرة هذه هي سلفية مجردة من القيمة التعبيرية عند مولير ، في حين يمس بها رونسلر كما لو كانت لفظاً مستعملتاً . كذلك فإن كلمة من الكلمات قد تبدو حيادية إذا ما قيلت في خرفة صغيرة ، ولكنها تستطيع أن تحدث أثراً بالغاً إذا قيلت في قاعة من القاعات .

ج - الصور أو تغير المعنى :

إن الصور أو تغير المعنى الذي يصيب الكلمات مصدر رئيس من مصادر التعبير . ونحن نعلم أهمية الاستعارات في البلاغة القديمة .

ولقد استحوذت قضايا الأصل اللساني ، والنفسي اللغوي ، والاجتماعي ، للمجاز اللغوي ، ولبنية اللطيفة ، وإنتاجه الدلالي والتعبيري ، في كل الأزمنة على اهتمام الفلاسفة ، وعلماء الاجتماع ، وعلماء الجمال ، كما استحوذت على اهتمام اللسانيين .

وتكاد الدراسات التي أجريت على الصور ، والرموز ، والمجازات ، والتأدييات الثقافية عند الكتاب ، وفي الأجانب عبر العصور . أن تكون أكبر من أن نحصى . ولكن من الواضح أن ما يتفحصنا الآن هو تعريف للمجازات اللفظية ، وتصنيف لها ،

تكون أدلة « لتقد النصوص » ، فإن الكاتب لم يزعم قط أنه سيعالج هذا الأمر الأخير .

ولقد غلب الاختلاط ، للأسف ، على معظم أراء خلفائه ، فإذا هم يطبقون معايير في شرح النصوص ، كما لو أن للتصويها سياها متصلة وليس مجرد أدوات .

إن نقد الأسلوب ، بوصفه نتيجة من نتائج السليات التقليدية ، قد تنافى عن التميز الأساسي بين النظام والمطاب ؛ بين النمط والرسالة ؛ بين المعنى وأثر المعنى . وهو لم يستوعب الدروس الحاسمة للنبوية ؛ فهي تزيد أن تكون اللغة نظاماً من القيم يتميز من محققها ضمن الرسالة التي تتألف فيها .

وهكذا فقد ذهب رواد رمزية الأصوات إلى الإلحاح على حرف الراء ألياً ، وإلى التشديد في إمالة كل حروف الياء ، وإلى الضغط على حرف الياء ، دون أن يشغلوا أنفسهم بمعرفة ما إذا كان السياق يحقق فعلاً إمكانيات اللغة هذه ، على الرغم من أنه ليس في الرمزية شيء حيي .

ولقد اتبعوا الطريقة نفسها في الخلط بين اللغة والمطاب ، فانتزعوا النص على جدول فارغ من الاستعارات ، والمطاب ، والتقديم ، والبناء الوجداني ، الذي إذا وقعوا خارج سياقه فقدوا المعنى الذي يميز إليه .

ولهذا السبب فإن أسلوبية بال بتشكيلها فنية رامة للسليات ، لم تجهد في النهاية علم الأسلوب . وقد كان هذا أقل فيما يخص تأللم الأسلوبية مع موضوعها من كونها استخدمت استخداماً سيئاً ، وجهلت وظائف اللغة وعلاقتها مع النص .

ولقد أسست النبوية نقداً جديداً لأسلوبية النصوص ، فقام في الوقت نفسه على تحليل موضوعي لوظائف اللغة ، وعلى معايير جديدة للوصف .

إن آثار الأسلوب تجعل وجود المفردات الأسلوبية ، وتمديدية الأشكال القابلة للتصير عن المفهوم نفسه ، أمراً يلهياً . ويتبع من هذا اختيار للاستجابات ، واختصاص يأنط الشكل منه أكثر الاستدعائي .

ويعم ذلك ، فإن أسلوبية التصير لا تشكل جزءاً مستقلاً من القواعد يعود على عصر واقعي من عناصر اللغة . إنها دراسة للوجه ، والقيمة فوق المفهومية (التصير أو الانطباع) لمختلف عناصر الشكل التفاعلية : الأصوات ، الكلمات ، البناء .

وتتخذ أسلوبية التصير من اللغة موقعاً لها ، أو من اللغة العاملة على وجه التحديد ، أو هي تتخذ موقعها ، على الأقل ، في حالة من حالات اللغة الاجتماعية والمطلقة (لغة الشعر ، والإدارة ، وأهل المدن ، أو أهل الريف) .

٩ - ١٩٧٠ :

إننا ننف اليوم على بعد كالم لكى نقيم نتائج بالي ومدرسته . وينصب نقدنا الأول على النتائج والمصطلحات الساتية المرمية . فهي إذا كانت صالحة في علم / ١٩٠٢ / ، فإنها قد أصبحت غير مقبولة في الأعمال الأكثر حداثة .

ولكن وجهة نظر بالي لم تتخذ شيئاً من حدتها ، وإن جاكسون ومدرسته ، أي أولئك الذين جمعهم تحت عنوان الأسلوبية الوطنية ، ينطلقون ، من البداية نفسها ، وإلا فليهم يرجعون إلى مقامهم الجديدة .

وينصب النقد الثاني على مغالاة تحليل بال للمصطلح الأسلوب . إن بالي حين قابل « الأسلوبية » أو دراسة الأدوات التعبيرية في اللغة ، مع « الأسلوب » أو استخدام الأدوات التعبيرية في الخطاب الأدبي ، ميز بوضوح ثم بين « الأسلوبية » و « نقد الأسلوب » . ولكن إذا قرر أن على « الأسلوبية » ضمناً (كما صممت هكذا) أن

الهوامش :

(١) الحروف في انعرها .
(٢) بتلدية لغة .

(١) تصدنا أن تكون الترجمة حرفية لا سيكون عليه التعبير من تفصيل .
(٢) السوابق ما يضاف من الحروف في أول الكلمة ، واللاحق ما يضاف من

كشاف المجلد التاسع

أ - كشاف الأعداد

العددان الأول والثاني : طه حسين وعيسى العقاد
العددان الثالث والرابع : اتجاهات النقد العربي الحديث

ب - كشاف الموضوعات

- | | |
|------------------------------------|--|
| ـ الأناكار الأسلوبية في نقد العقاد | ـ الانجاء النفسى في دراسة الأدب ونقد |
| ـ محمد عبد المطلب | ـ عصام حى |
| ١٠٨-٩٥/٢٠١ ع * | ١٤٨-١٣٣ / ٤٠٣ ع * |
| ـ أما قبل | ـ أحمد صيف : المحاولات الباكورة في النقد |
| ـ رئيس التحرير | الأدبى الحديث |
| ٤/٢٠١ ع * | ـ عل شلش |
| ـ أما قبل | ٥٥-٣١ / ٤٠٣ ع * |
| ـ رئيس التحرير | ـ الأدب العربى المقارن |
| ٤/٤٠٣ ع * | العتوان الأول والنص الأول |
| ـ أنا التكملة طه حسين | و توثيق وتعليق * |
| ـ عز الدين إسماعيل | ـ حسام الخطيب |
| ٢٧-١١/٢٠١ ع * | ٢٧٥-٢٥٧ / ٤٠٣ ع * |
| ـ البلاغة واللغة والميلاد الجديد | ـ الأسلوبية الوصفية أو أسلوبية التعبير |
| قراءة في تراث العقاد النقدي | (وثائق من النقد الغربى الحديث) |
| ـ مصطفى ناصف | تأليف : بير جبرو |
| ٣٠-١٣ / ٤٠٣ ع * | ـ ترجمة : منذر عياشى |
| ـ البنيوية التكوينية في الدراسات | ٣٢٨-٣٢٢ / ٤٠٣ ع * |
| الأدبية في المغرب | ـ أشجار الأسممت |
| ـ محمد خرمش | معنى الإيقاع ، وإيقاع المعنى |
| ١٣٢-١٢١ / ٤٠٣ ع * | (متابعات) |
| | ـ وليد منير |
| | ٢٢٦-٢٢١ / ٤٠٣ ع * |

- (رسائل جامعية)
 عرض : حسين حمودة
 ع ٤٠٣ / ٢٤٧ - ٢٤٩
 دورات الحياة وضلال الخلود
 ملحمة الموت والتخليق في « الحرافيش »
 (الواقع الأخرى - تجربة نقدية)
 يحيى الرخاوى
 ع ١٠٣ / ٢٠١ - ١٨٨
 سيرة العقاد الذاتية المبكرة
 علي شلش
 ع ١٠٣ / ٨٠ - ٨٤
 شعر العقاد والتراث
 إبراهيم اليعاقبة
 ع ١٠٣ / ١٠٩ - ١٣٣
 شهادات النقاد
 إبراهيم فتحى
 ع ١٠٣ / ١٥٣ - ٢٠٥
 شهادات النقاد
 أدونيس
 ع ١٠٣ /
 شهادات النقاد
 جبرا إبراهيم جبرا
 ع ١٠٣ / ١٥٣ - ٢٠٥
 شهادات النقاد
 حسام الخطيب
 ع ١٠٣ / ١٥٣ - ٢٠٥
 شهادات النقاد
 شكرى عباد
 ع ١٠٣ / ١٥٣ - ٢٠٥
 شهادات النقاد
 علي الراعي
 ع ١٠٣ / ١٥٣ - ٢٠٥
 شهادات النقاد
 لطيفة الزيات

- تأملات في التجربة النقدية عند
 صلاح عبد الصبور ، أدونيس ، كمال أبو ديب
 عبد العزيز المقالح
 ع ١٠٣ / ٩١ - ١٠٨
 ترجمة كاملة لكتاب
 جدوى الشعر وجدوى النقد ١٩٣٣
 دواصت في علاقة النقد بالشعر في إنجلترا
 تأليف : ت . س . إليوت
 (وثائق من النقد الغربى الحديث)
 ترجمة : ماهر شقيق فريد
 ع ١٠٣ / ٣٠٩ - ٣٢١
 جدلية اللغة والحديث في الدراما
 (رسائل جامعية)
 وليد منير
 ع ١٠٣ / ٢٤٤ - ٢٤٦
 حوار التماهى بين طه حسين
 والمرعى والمتنبي
 صلاح فضل
 ع ١٠٣ / ٢٨ - ٣٧
 خصائص الخطاب السردى
 لدى نجيب محفوظ
 دراسة في « زقاق المدق »
 عبد الملك مرتاض
 ع ١٠٣ / ٢٠٧ - ٢٢٠
 خصوصية التشكيل الجمالى للمكان
 في أدب طه حسين
 نبيلة إبراهيم
 ع ١٠٣ / ٤٩ - ٥٩
 دور يحيى الطاهر عبد الله
 في القصة القصيرة المصرية
 ١٩٦٥ - ١٩٨١

- ع ٤٠٣ / ٤٠٣ - ٢٠٥
- شهادات النقاد
- محمد زكي عشموري
• ع ٤٠٣ / ٤٠٣ - ٢٠٥
- شهادات النقاد
- محمد مصطفى هداره
• ع ٤٠٣ / ٤٠٣ - ٢٠٥
- شهادات النقاد
- محمود أمين العالم
• ع ٤٠٣ / ٤٠٣ - ٢٠٥
- شهادات النقاد
- محمود الريسى
• ع ٤٠٣ / ٤٠٣ - ٢٠٥
- شهادات النقاد
- يسى الزخاوي
• ع ٤٠٣ / ٤٠٣ - ٢٠٥
- طه حسين والأدب الألمانى
- مصطفى ماهر
• ع ١٠١ / ٢٠١ - ٩٨
- طه حسين وحسب المقاد
موازنة لبعض مواقفها النقدية
- عطاء كنفلى
• ع ١٠١ / ٢٠١ - ١٥٢
- طه حسين ومصير النقد العربى
- لطفى عبد الباقم
• ع ١٠١ / ٢٠١ - ٧٩
- الطبعة الأولى من كتاب
شعر حافظ
لإبراهيم عبد الغفار المازن
وثائق عربية
- تقي الدين : مدحت الجليل
• ع ٣٠٨ / ٤٠٣ - ٢٧٦
- غالية الإبداع
ومجرة الناقد الأدم
- محمد فتوح أحمد
• ع ٩٠ - ٩١ / ٤٠٣
- فكرة الحب فى ثلاث روايات لطفه حسين
نموذج الاختيار الرجل
- ع ١٠١ / ٢٠١ - ٤٨
- القراءة التوثيقية النقدية
من خلال : الفلسفة الوجودية
عند الدكتور زكى نجيب محمود
- سلمى منير علوى
• ع ٣٠٣ / ٤٠٣ - ٨٠
- قراءة : مفهوم النص
لنصر حامد أبو زيد
- حسن حنفى
(عرض كتاب)
• ع ٢٢٧ - ٢٢٧ / ٤٠٣
- قرار التليق فى كتاب الشعر الجليل
(تفصوص من النقد العربى الحديث)
(وثائق عربية)
- محمد نور
• ع ١٠١ / ٢٠١ - ٢٢٤
- كارل ياسبرز - مدخل إلى تاريخ
الفلسفة من وجهة نظر عالمية
(ترجمة وتقديم)
(تفصوص من النقد الغربى الحديث)
- عبد الغفار مكاوى
• ع ١٠١ / ٢٠١ - ٢٥٥
- مجلة الثقافة (١٩٣٩ - ١٩٥٢)
دراسة تاريخية وفنية
(رسائل جامعية)
- عزة بدر
• ع ٢٥٠ - ٢٥٠ / ٤٠٣
- مع المجالات العربية الأدبية
(مجلة الأعلام - مجلة الشعر)
- عبد الناصر حسن
• ع ٢٤٣ - ٢٣٨ / ٤٠٣
- إلتناج المبتورة فى قراءة التراث
الشعرى : البنية نموذجاً

- محمد الناصر العجيمي
ع ٤٠٣ / ١٠٩ - ١٢٠
- النزعة الجمالية الإستاتية في
نظرية محمد مندور النقدية
— فاروق الممراني
ع ٤٠٣ / ٥٦ - ٦٦
- هذا العدد
— التحرير
ع ١٠٠ / ٥٠ - ١٠٠
- هذا العدد
— التحرير
ع ٤٠٣ / ١٢٠ - ١٢٠
- هذا العدد
This Issue
- ترجمة : ماهر شفيق فريد
ع ١٠٩ / ٢٠٧ - ٢١٢
- هذا العدد
This Issue
— ترجمة : ماهر شفيق فريد
ع ٤٠٣ / ٣٣٠ - ٣٣٧
- واقع النقد الروائي العربي وأفاته
(رسائل جامعية)
— حميد لحملاني
ع ١٠٩ / ١٨٩ - ١٩٠
- وجه المرأة - قضية الشعر عند المقاد
— محمد فتوح أحمد
ع ١٠٩ / ٨٥ - ٩٤

ج - كشاف المؤلفين

- إبراهيم السامون
— شعر المقاد والتراث
ع ١٠٩ / ١٣٣ - ١٣٣
- إبراهيم عبد القادر المازني
(وثائق عربية)
— الطبعة الأولى من كتاب
« شعر حافظ »
تقديم : ممدحت الجليل
ع ٤٠٣ / ٢٧٦ - ٣٠٨
- إبراهيم فتحي
— شهادات النقاد
ع ٤٠٣ / ١٥٣ - ٢٠٥
- أدونيس
— شهادات النقاد
ع ٤٠٣ / ١٥٣ - ٢٠٥
- ميرجيو
(تأليف)
— الأسلوبية الوصفية أو أسلوبية التعبير
— ترجمة : منظر عياشي
ع ٤٠٣ / ٣٢٢ - ٣٢٨
- التحرير
— هذا العدد
ع ٢٠١ / ٢٠١
- التحرير
— هذا العدد
ع ٤٠٣ / ١٢٠ - ١٢٠
- جبرا إبراهيم جبرا
— شهادات النقاد
ع ٤٠٣ / ١٥٣ - ٢٠٥
- حسان الخطيب
— شهادات النقاد
ع ٤٠٣ / ١٥٣ - ٢٠٥
- حسان الخطيب
(مقدمة وثائق عربية)
— الأدب العربي المقارن
العنوان الأول والنص الأول
« توثيق وتعليق »
ع ٤٠٣ / ٢٥٧ - ٢٧٥
- حسن حنفي
(عرض كتاب)
قراءة « مفهوم النص »

(تصویر من النقد القوي الحديث)

كارل ياسبرز - مدخل إلى تاريخ الفلسفة

من وجهة نظر علمية

(وثائق)

ع ١٠١ / ٢٠٢٥ - ٢٣٩

— عبد الملك مرتاض

— خصائص الخطاب السري

لدى نجيب محفوظ

دراسة في « زقاق المدق »

ع ٣٠٣ / ٢٠٧٥ - ٢٧٠

— عبد الناصر حسن

— مع المجلات العربية الأدبية

(مجلة الأقلام - مجلة الشعر)

ع ٣٠٣ / ٢٣٨ - ٢٤٣

— عزة بدر

(رسائل جامعية)

— مجلة الثقافة (١٩٣٩ - ١٩٥٢)

دراسة تاريخية وفنية

ع ٣٠٣ / ٢٥٠ - ٢٥٥

— عز الدين إسماعيل

— أنا التكلم طه حسين

ع ١٠١ / ٢٠١١ - ٢٧

— عصام جوي

— الانحلال النفسي في دراسة

الأدب ونقله

ع ٣٠٣ / ١٣٣ - ١٤٨

— عطاه كفاي

— طه حسين وعيسى المقاد

موازنة لبعض مواقفها النقدية

ع ١٠١ / ٢٠١٤ - ١٥٢

— علي الراعي

— شهادات النقاد

ع ٣٠٣ / ١٥٣ - ٢٠٥

— علي شلش

— سيرة العقلاء الذاتية المبشرة

ع ١٠١ / ٨٠ - ٨٤

— علي شلش

لتصير حامد أبو زيد

ع ٣٠٣ / ٢٧٧ - ٢٧٧

— حسين حودة

(رسائل جامعية)

— دور يحيى الطاهر عبد الله

في القصة القصيرة المصرية

١٩٨١ - ١٩٦٥

ع ٣٠٣ / ٢٤٧ - ٢٤٩

— محمد حمداني

(رسائل جامعية)

— واقع النقد الروائي العربي وأفاقه

ع ١٠١ / ١٨٩ - ١٩٠

— رئيس التحرير

أما قبل

ع ١٠١ / ٤٧

— رئيس التحرير

— أما قبل

ع ٣٠٣ / ٤٤

— سامي منير عامر

— القراءة النقدية النقدية

من خلال : الفلسفة الوضعية

عند الدكتور زكي نجيب محمود

ع ٣٠٣ / ٩٧ - ٨٠

— شكري عياد

— شهادات النقاد

ع ٣٠٣ / ١٥٣ - ٢٠٥

— صلاح فضل

— حوارات تصاهي بين طه حسين والمصري والمصري

ع ١٠١ / ٢٨ - ٣٧

— عبد العزيز المتالح

— تأملات في التجربة النقدية

عند صلاح عبد الصبور ، أدونيس ،

كمال أبو ديب

ع ٣٠٣ / ٩١ - ١٠٨

— عبد الغفار مكاوي

(ترجمة وتقديم)

- ع ١٠٨-٩٥/٢٠١ •
- محمد فتوح أحمد
- وجه المرأة - قضية الشعر عند العقاد
ع ٩٤-٨٥/٢٠١ •
- محمد فتوح أحمد
- غائبة الإبداع
وتجربة الناقد الأدبي
ع ٩٠-٨١ / ٤٠٣ •
- محمد مصطفى هدار
- شهادات النقاد
ع ٢٥٥-١٥٣ / ٤٠٣ •
- محمد الناصر المصيمي
- للعلاج للبحر في قراءة التراث الشعري :
البنوية نموذجاً
ع ١٢٠-١٠٩ / ٤٠٣ •
- محمد نور
(وثائق)
- نصوص من النقد العربي الحديث
قرار النياحة في كتاب الشعر الجاهل
ع ٢٢٤-١٩١/٢٠١ •
- محمود أمين العالم
- شهادات النقاد
ع ٢٥٥-١٥٣ / ٤٠٣ •
- محمود الربيعي
- شهادات النقاد
ع ٢٥٥-١٥٣ / ٤٠٣ •
- مدحت الجيار
- الطليحة الأولى من كتاب
(شعر حافظ)
لإبراهيم عبد القادر المازني
(تقديم)
(وثائق عربية)
ع ٣٠٨-٢٧٦ / ٤٠٣ •
- مصطفى ماهر
- طه حسين والأدب الألماني
ع ٦٨-٦٠/٢٠١ •
- مصطفى ناصف
- البلاغة واللغة والبلاد الجديد
- أحمد ضيف
المحاولات المبكرة في النقد الأدبي
الحديث
ع ٥٥-٣١ / ٤٠٣ •
- فاروق العمراني
- النزعة الجمالية الإنسانية في
نظرية محمد مندور التقنية
ع ٦٦-٥٦ / ٤٠٣ •
- لطفي عبد البديع
- طه حسين ومبصر النقد العربي
ع ٧٩-٦٩/٢٠١ •
- لطيفة الزيات
شهادات النقاد
ع ٢٥٥-١٥٣ / ٤٠٣ •
- ماهر شفيق فريد
(ترجمة)
هذا المبدع
ع ٦٦٧-٢٥٧/٢٠١ •
- ماهر شفيق فريد
(ترجمة)
هذا المبدع
ع ٣٣٧-٣٣٠ / ٤٠٣ •
- ماهر شفيق فريد
(ترجمة)
(وثائق من النقد الغربي الحديث)
- ترجمة كاملة لكتاب
جدي للشمس وجديو النقد ١٩٣٣
دراسات في علاقة النقد بالشعر في إنجلترا
تأليف : ت . س إليوت
ع ٣٣١-٣٠٩ / ٤٠٣ •
- محمد عمر مخلص
- البنوية التكوينية في الدراسات
الأدبية في المغرب
ع ١٣٢-١٢١ / ٤٠٣ •
- محمد زكي عشمولي
- شهادات النقاد
ع ٢٥٥-١٥٣ / ٤٠٣ •
- محمد عبد المطلب
- الأكتاف الأسلوبية في نقد العقاد

- قراءة في تراث العقاد التقليدي
ع ٣، ٤ / ١٣ - ٣٠
- منظر عياشي
(ترجمة)
(وثائق من النقد الغربي الحديث)
- الأسلوبية الوصفية أو أسلوبية التعبير
تأليف : بيير جيريرو
ع ٣، ٤ / ٣٢٧ - ٣٢٨
- نبيلة إبراهيم
- خصوصية التشكيل الجمالي للمكان
في أدب طه حسين
ع ١، ٢ / ٤٩ - ٥٩
- وليد منير
- فكرة الحب في ثلاث روايات لطه حسين
نموذج الاختيار الموزج
ع ١، ٢ / ٣٨ - ٤٧
- وليد منير
(رسائل جمالية)
جدلية اللغة والحدث في الدراما
ع ٣، ٤ / ٢٢٤ - ٢٤٦
- وليد منير
(متجملات)
- « أشجار الأسمنت »
معنى الإيقاع ، وإيقاع المعنى
ع ٣، ٤ / ٢٢١ - ٢٢٦
- يحيى الرخاوي
(تجربة نقدية)
- دورات الحيلة وضلال الحلولود
ملحمة الموت والتخلف في « الحرافيش »
ع ١، ٢ / ١٥٣ - ١٨٨
- يحيى الرخاوي
شهادات العقاد
ع ٣، ٤ / ١٥٣ - ٢٠٥

التحرير

استدراك

الهامشان رقم ٤٧ ، ورقم ٤٨ ، الواردان في صفحة ٢٧ من مقال عز الدين إسماعيل : « أنا المتكلم
طه حسين » في العدد السابق من « فصول » ، يستكملان كما يلي :

Ibid. - ٤٨ Ong: Op. cit, P. 41 - ٤٧



A third contribution is *Mustapha Saeif's Psychological Foundations of Artistic Creativity: with Special Reference to Poetry*. A poet is here considered at the moment of creation. Saeif employs three methods: questionnaires, interviews and analysis of writers' drafts. His work, of course, has more to do with psychology than with literary criticism, but it cannot fail to help the literary critic see the moment of creation in a more lucid light.

A different tendency is one that lays more stress on the literary text, interpreting and analysing its mechanisms and components. A case in point is *Ess El-Deen Ismail's Psychological Interpretation of Literature*. Here the critic dwells on a number of works of literature, Arabic and Western alike, both before and after the emergence of modern psychology.

Whatever the case may be, there is no doubt that psychology has shed much light on the personalities of writers of different epochs. It has illuminated many a work of art and cleared up some confusions. Of no less significance is the contribution of psychology to such central questions of literary discussion as the question of creativity in relation to the writer, his audience, and the medium employed. Bahel warns as, however, against the dangers of extremist psychologism. Some critics have gone so far as to present literature, past and present, as an illustration of psychological concepts. Psychology is, in fact, one branch of the tree of human knowledge. It could certainly be of use to both writer and critic but it has its limitations and cannot be expected to cover all aspects of man's experience.

Finally, *Saeed Mamlouk* contributes a paper on '*Arabic Linguistics and the Reading of the Literary Text: Self Criticism and Making a Clean Breast of Oneself to the Other*'. The writer reminds us of the relationship, long forgotten in modern Arabic criticism, between works in the field of letters and literary criticism, on the one hand, and works in the field of linguistics, on the other. Many problems of the literary text, an age-long subject of controversy, are according to Mamlouk-linguistic in essence. They can be fruitfully handled only in the light of an accurate science of language. Fortunately a number of critics have recently come to a realization of the importance of modern linguistics for a study of literary texts. Linguistics is perhaps more akin to literature than any other discipline.

Mamlouk traces the reasons for the gap separating Arab critics and linguists. He then examines their recent rapprochement and the pitfalls to which some critics have been prone in making use of linguistic analysis. His paper concludes with an attempt to predict the prospects of critico-linguistic analysis. A linguist himself, but one who is much bothered by the common ground between linguistics and literary criticism, Mamlouk divides his paper into two sections: (i) Self-criticism- a consideration of the issue from a linguistic angle; and (ii) Making a clean breast of oneself to the other- the other here being the literary critic.

In his self-criticism Mamlouk notes many shortcomings of modern Arabic linguistics. In making a clean breast of oneself to the other, he points out some of the dangers inherent in such approaches as stylistics and structuralism. For linguistic tools to be really fruitful, a critic has to be in full command of the tools of linguistic analysis on its different levels: phonetic, morphological, grammatical and syntactical. The literary text has more often than not been victim to the negligence of Arab linguists, on the one hand, and to the overboldness of Arab critics, on the other. According to Mamlouk, the only way out of this impasse would be a close cooperation between the two parties.

Translated by:

MAHER SHAFIQ FARID

whereby meaning is produced from within and not, as in the case of *Abn Deeb*, in the light of a *priori* concept. *Arikam's* is offered by the writer as the best model available on the Arab arena. *Al-Egdam* concludes, however, that it is not his intention to come up with an alternative project for the study of the Arabic poetical heritage. To quote his own words, he merely ventures to give a blueprint of such proposed endeavours and to delineate their broad outlines.

In an attempt to acquaint the reader with the most important critical methods in Morocco, *Mohamed Khermash* throws light on structuralism as practised by Moroccan critics. It has the advantage of combining preoccupation with the social content of literature, on the one hand, and respect for the unique literariness of the text, on the other.

According to the writer, Moroccan critics have been able to make use of structuralism with varying degrees of success. To take a few examples: *Mohamed Barada*, in his monograph on *Mandur*, focuses on *Mandur's* interpretative methods. In a study of three different novels, *Barada* employs the concept of *Weltanschauung* or a writer's vision of the world making use, in the process, of some formalist concepts such as that of polyphony or multiplicity of voices in the novel. To take another example, *Said Alush* establishes a link between novel discourse and historical discourse in an attempt to apply *Goldmann's* concept of existing consciousness, possible consciousness and false consciousness. *Hamed Lahamdan*, on the other hand, tries to comprehend the main concepts of structuralism but is almost entirely concerned with a vision of social reality to the exclusion of all other components. His view of structuralism turns out, on examination, to be neither comprehensive nor profound. At any rate, it is not offered as a complete set of values. Methodical commitment to *Goldmann's* methods and procedures is, in his case, more apparent than real. This, *Khermash* maintains, is due to a lack of flexibility on the part of *Lahamdan*. It is also due to differences of cultural context and to the critical climate giving rise, in time, to structuralism. A further factor to be taken into account is the different character of Arabic literary texts, compared with their Western counterparts.

A further contribution to this review of methodical approaches to modern Arabic criticism is *Iman Bahet's* 'The Psychological Approach to Literary Study and Criticism'. The relationship between literature, (and art in general) and the human soul, between the individual and the group, is too evident to need elaboration here. In fact it is a truism; the very foundation of aesthetics from *Plato* - who, however, frowned upon its outcome - to *Aristotle* who tended to regard art as an imitation of people in action. Nor were the ancient Arab critics - *Ibn Salam*, *Ibn Qutayba* and *Abdul Qahir Al-Jurjani* - blind to the many connections between art and the psyche.

With the foundation of psychoanalysis at the hands of *Freud*, and with the application of *Freud's* insights to some writers and artists, the way was paved for Arab critics to give free rein to emotional expression as opposed to rhetoric and artifice. Critic-poets of the new persuasion, such as *Al-Aqqad* and *Al-Mazini*, found the new psychology of much help in founding a new criticism. *Al-Aqqad's* *Ibn Al-Rumi: His Life as Reflected in his Poetry* was a pioneer step in that direction.

Al-Aqqad focuses on *Ibn Al-Rumi's* psychological make-up, regarding his poetry as a mirror reflecting his personality in its many aspects. He pays little attention, however, to the artistic tools whereby the psychological content of the poetry is conveyed.

Another psychological approach is to be found in *Mohamed Khalaf Allah Ahmed's* *Literary Study and Criticism from a Psychological Perspective*. The stress here falls on literary theory with recourse to the findings of modern psychology. The author pays special attention to those critics, prior to *Freud*, who focused on the relationship between language and the human psyche, such as *Abdul Qahir Al-Jurjani* and *Coleridge*.

the critics, ranging from blind adulation to bitter hostility. In his study of *Adonis's* critical experiment, *Al-Muqallith* focuses on his modernism in its different manifestations and in relation to the tradition, language and poetry.

Kamal Abu Deeb, another poet-critic, has had his reputation as poet greatly overshadowed by his reputation as literary critic, even though his poetical output places him, beyond doubt, among that small number of genuine poets seeking to write a really modernist kind of poetry. *Al-Muqallith* stresses the fact that **Abu Deeb** has been a witness to a dialogue started in the seventies, between Arabic critical thought, on the one hand, and methods of Western criticism drawing largely on linguistic studies, on the other. These Western studies develop, independently, a number of insights made by some Arab critics of the past. Such is the thread that guides **Abu Deeb's** steps in his attempt to stem the current of occidentalism and the tendency, common to many modern Arab critics, to copy the Western model verbatim. Moreover, he has tried to found an Arab Structuralism and to lay down, with other scholars, the foundations of an Arabic science of linguistics, one that is currently taking shape.

After reviewing the similarities and the differences between his three poet-critics, *Al-Muqallith* concludes that they are all keen on pursuing their critical endeavours in the light of modernist vision. They are painfully aware of the tensions of the confrontation between Arab and Western culture and seek to be creators in their own right and not just imitators.

Following these studies of individual critics, or of more or less homogenous groups of critics, Part Three of the present issue focuses on some questions of method. **Mohamed Nasser Al-Egeimi** opens this section with his 'Incomplete Methods of Reading the Literary Text: Structuralism as a Model'.

It is a critical commonplace that method is determined by the subject matter under study. Method is the means whereby subject matter is deconstructed and pieced together again in a new space of relationships, other than the one that existed before. It is this that makes it possible to re-read the text and see it afresh. There is no doubt that the great advances in different areas of knowledge have exploded many a traditional concept and given rise to new ones qualitatively different from earlier models in their methods of description and analysis.

There has been much argument on the legitimacy of applying modern Western critical methods to Arabic literature in general and to classical Arabic literature in particular. The problem has two aspects: on the one hand, it is an echo of similar controversies in the West and is, therefore, of a universal character. On the other, it reflects one aspect of the crisis of modern Arabic thought in its relation to a deep layer of its very self, namely the tradition.

Kamal Abu Deeb is undoubtedly one of the keenest Arab scholars on adopting a modern methodology, namely structuralism, and applying it to his study of the Arabic poetical heritage. Hence his choice by **Al-Egeimi** as an illustration. **Abu Deeb's** studies of classical Arabic poetry are examined under three headings: (i) The theoretical apparatus, i.e. a set of concepts and cognitive values informing **Abu Deeb's** readings (ii) The procedural level, i.e. mechanisms of induction and the way his theoretical apparatus is put at the service of critical analysis (iii) The semantic dimension or content of classical Arabic poetry. Three semantic dimensions that figure largely in **Abu Deeb's** criticism are the mythical, the existential and the psycho-analytical.

Towards the end of his study, **Al-Egeimi** makes it clear that he is opposed to **Abu Deeb** and like-minded scholars who seek to employ western methods of criticism in their reading of the Arabic poetical heritage. It is a methodical pitfall to which **Abu Deeb** and his colleagues are only too prone and has been conducted in a more or less haphazard manner distorting both perspective and subject matter. As an alternative, **Al-Egeimi** offers **Mohamed Arkan's** deconstructionist approach to classical Arabic thought. **Arkan** seeks to reveal the mechanisms

So far we have been dealing with individual contributions. With **Mohamed Fatah Ahmed** we move on to more general questions. The writer examines the concept of intentionality, both overt and covert, in literature, in a metacritical endeavour to 'criticize the critic'. **Fatah's** critical discourse takes the form of a dialogue with **Lewis Awad**, **Mohamed Mandur**, **Mohamed Ghomel Hilal**, **Rashed Rashdy** and others. He seeks to trace their critical ideas to their origins, showing how they developed or stayed put.

In his discussion of the concept of intentionality, **Fatah** draws a line between overt and covert intentionality and sheds light on the attitudes of Arab critics to it. Intentionality came to acquire a number of meanings: with some, it was an act of liberation. With others it was an attempt to chart the soul of man. A third party would claim a social dimension to it. **Fatah** studies the basic terminology of the critics mentioned above to shed light on their different concepts of the relationship between art and reality. He also touches on the differences, however slight, between their critical stances.

Fatah then considers the components of a literary work: signifier and signified, form and content, ideology and phrasing, as seen by these critics. They are more or less agreed on the role of words as the medium whereby an over-all harmony is achieved. They show a number of differences, however, when it comes to a practical criticism of the work in question.

Fatah sums up the points of contact between the critics mentioned above as: humanism; objective subjectivity and subjective objectivity; insistence on the role played by wording and phrasing; realism of language which reflects realism of the human psyche and its inner conflicts. These common traits, however, do not make them members of one uniform critical school. They are rather a pothier to temperamental affinities; a community of tastes.

Just as **Fatah** has chosen to deal with a number of literary critics, in a given period, **Abdul Aziz Al-Masqallih** has chosen to deal with another group with this much in common; all its members are, in varying degrees, poet-critics. A good many critics, of course, have been poets; just as a good many poets have been critics. The writer has chosen therefore to focus on three. He contributes 'Meditations on the Critical Experiments of **Salah Abdul Sabur**, **Adonis** and **Kamal Abu Deeb**'.

Al-Masqallih states, at the very beginning, that the combination of creative and critical activity is a common feature in all world literature past and present. It is by no means confined to the Arabs. It has been noticed among different cultures, irrespective of time and place.

Salah Abdul Sabur was one of the first to capture in his work the transformation of reality, in Egypt as in the Arab world, in the 1950s and 1960s. He set his old beliefs aside turning instead to new ones capable of meeting the challenge of those transformations. He was thus able to play a revolutionary part in bringing about a new sensibility and in recovering the genuine traits of the Arab nation, long buried under centuries of oppression and foreign occupation. **Abdul Sabur** helped link literature and thought with a national project aiming at closing the gap resulting from the division of the Arabs into small, conflicting, factions. It is within this cultural framework that **Al-Masqallih** examines **Abdul Sabur's** open-ended method, his critical vision coloured by personal tastes and not committed to one specific critical school, as his writings on verse and drama amply demonstrate.

In **Al-Masqallih's** opinion, **Adonis** has this much in common with **Abdul Sabur**: neither would be confined to any one specific frame of thought. They are not to be subsumed under any of the categories in which the literary life abounds. Otherwise, these two poet-critics go in different directions. To **Abdul Sabur**, modernism is a clear-cut value pertaining to the present. To **Adonis** it has more to do with the future and is bound by neither present nor future. It is an alter-ego, following the poet like his shadow, thus giving rise to violent reactions on the part of

He anticipated, on the theoretical level, many of the ideas of **Taha Hussein** but failed to put his theories in practice and never, for that and for other reasons, really came to the fore.

A third figure in the history of modern Arabic criticism is **Mahmoud Mawdar**, the subject of a paper by **Faruq Al-Jurjani**. **Mawdar** started as a humanist aesthete. **Al-Jurjani** traces the cultural and literary influences on his work and outlines the main characteristics of his critical theory in its early phase.

Mawdar's thinking was formed by a number of influences: the teaching of **Taha Hussein**; the long period he spent in France (1930-1939) assimilating European culture; the writings of **Gustave Lanson** which influenced both **Mawdar** and **Taha Hussein**.

Three works in which **Mawdar's** humanist aestheticism is made clear are *Human Types*, *In the New Scales*, *Arabic Methodic Criticism*. The main traits of **Mawdar's** stance are revealed in three areas: (i) his concept of the nature of literature. **Mawdar** maintains that literature is a way of saying things; human situations are its subject matter (ii) the nature of criticism. Criticism is the art of studying texts and distinguishing between them (iii) critical method. Language, appreciation and impressionism are the tools most suited for dealing with a literary text.

Having reviewed these theoretical notions, **Al-Jurjani** moves on to a consideration of **Mawdar's** practical criticism. He explains **Mawdar's** concept of 'whispered' (i.e. nonrhetorical) poetry; the relationship between poetry and life; poetry as a craft, an artistic creation informed by practice, toil and aesthetic control.

Al-Jurjani takes **Mawdar** to task for his excessive aestheticism and the idealistic perspective which cuts literature off from its historico-social roots. The early **Mawdar** tended to regard literature as a pure art.

Another critic who left his mark on modern Arabic criticism is **Zaki Naguib Mahmud**, the subject of a contribution by **Sami Munir Amer**. **Mahmoud's** criticism is scattered over a number of works but is finally crystallized in *Biography of a Mind* where a well-defined critical theory is put forth.

Amer traces **Mahmoud's** criticism to its origins, both Arabic (e.g. **Al-Jurjani's** theory of verse) and Western (e.g. the New Criticism of **Spingarn** and **Kenneth Burke**). He shows **Mahmoud's** ideas in action and compares him with **Mawdar** as a critic of literature in general and of poetry in particular. **Amer** manages to capture the main ideas in **Mawdar's** criticism. To start with, there is his attitude to words. He regards words, in their artistic context, as the key to a poet's magical world. The emphasis laid by ancient poets on wording and phrasing can be of much help to us together with other, more advanced, disciplines; psychology, aesthetics and physics. **Mahmoud** draws attention to the sound of words, their combination of rhyme and reason, their juxtaposition of consonants and vowels, their metrical organisation to produce a certain effect. No less important is the way words look on the page. Visual contemplation of the words together with enjoying their musical qualities are the two bases of the aesthetic experience. This experience is made the more intense by paying attention to a poet's imaginative apprehension of reality, the way he builds up his verbal constructs in order to create something new. **Amer** stresses **Mahmoud's** debt to **Abdul Qahir Al-Jurjani**. This is particularly manifest in **Mahmoud's** attempt to codify critical taste through two acts of reading: the first being appreciative and the second critical. The object of the latter process is to see the verbal components of a given poem as a unified organic whole and to account for its cohesion. Such is **Mahmoud's** addition to **Al-Jurjani's** theory.

Amer concludes that with **Mahmoud** criticism is a creative activity. It is informed by a bold exploitation of a critic's mental faculties, including his imagination and insight. The creative effort of the critic should enhance our awareness of the creative effort of the artist.

Life emotions, in their pure state, were the object of Al-Aqqad. At an early age he set himself the task of removing the barriers in the way of revival. He maintained that without ratification of literary standards a nation could hope to set its feet on the right path. To adopt the wrong criteria in literature is to adopt the wrong criteria in life. A nation that is backward in feeling and thought must, as a corollary, be backward in action. Hence Al-Aqqad's call for a new literature disposing with the misguided criteria of classical Arabic rhetoric obstructing as it does the growth of mind and soul.

At the end of his creative reading of Al-Aqqad, Namif concludes that we should go back to Al-Aqqad's criticism in an attempt to scrutinize three topics: (i) Al-Aqqad's revolt against classical rhetoric (ii) his attempt at formulating a philosophy of literary judgement (iii) the study of language from a phenomenological angle, one that has been neglected by most of Al-Aqqad's critics, friendly and hostile alike. Such an assessment of Al-Aqqad could serve as a starting-point for a new analytical method applicable to a vast number of literary texts.

Mustapha Namif, though, has this caveat to make: we have to establish connections between Al-Aqqad's pronouncements on poetry to see them for the unified wholes they really are. A close look at the critical heritage bequeathed to us by Al-Aqqad would reveal an interest in the development of the Egyptian-Arab mind and a view of poetry as a revelation of national identity. Such a view would eliminate any disquieting sense of alienation on the part of the Arab intellectual. It is as if Al-Aqqad were calling on his contemporaries: stick to moral and spiritual conceptions as the backbone of the structure of consciousness. To guide the steps of such a consciousness, in its social framework, is the prime function of contemporary Arabic criticism.

Following the above-mentioned consideration of Al-Aqqad's critical orientation is Ali Shalash's examination of some early, now almost forgotten, endeavours in the domain of modern Arabic criticism. Shalash focuses on Ahmed Daif, ex-professor at the Faculty of Arts (Cairo University), at the Higher School of Teachers and at Dar Al-Ulum College. Daif was also a member of the Apollo School of poets and critics first inaugurated in 1932.

Daif's contribution to modern Arabic literature took the form of (i) stories, novels and plays (ii) essays on social topics (iii) studies in literature and criticism. Shalash analyses Daif's creative output limited in scope and of little artistic merit as it is. It was mainly instigated by his years of study in France, his enthusiasm for evolving new literary forms and his wish to effect a rapprochement between modern Arabic and modern European literatures.

In examining Daif's essays on social topics, Shalash asserts that they are both few in number and devoid of any definite social vision. They reveal, though, Daif's concern with social problems, a concern that is to be found also in his literary and critical studies.

Shalash sheds light on Daif's Preface to a Study of Arabic Rhetoric analysing, in the process, his concept of rhetoric and highlighting his most important ideas on the nature of literature, its role and its goals; on the function of literary criticism; on the individual-social framework of literary activity; and on cultural interaction.

Shalash then moves on to consider Daif's *Arabic Rhetoric in Andalusia* noting two basic concepts in Daif's critical discourse: the concept of poetic image, and that of expressing a poet's artistic personality.

Daif's scattered essays are also considered in order to give a full picture of his output. They cover three fields: literary history; folk-literature; fiction and drama. Daif did also some work in the field of critical idiom on three levels; translation, Arabization and coinage.

Shalash concludes with a general assessment of Daif's critical heritage. His pioneer work in calling for a national literature and for the study of folk-literature has a historical importance.

THIS ISSUE ABSTRACT

In seeking to evolve a dynamic and developing critical awareness, one of the general principles to which this journal has, from the very beginning, committed itself was to take, every now and then, a backward glance at the past, re-reading certain areas of the Arabic literary and critical heritage. It is our belief that every new reading of the past is, in a sense, an addition to the present, making for the continuity of both in a dialectic relationship. Such a review of the past engenders new ideas that would converge or diverge creating a cognitive accumulation that would, in turn, call for a new reading and a revision. There are no such things as final notions or last words on a given subject: everything is, on the contrary, open to transformation through an endless process of revision.

The present issue of *Fusul* is a reading of a number of approaches, or trends, in modern Arabic criticism. We have preferred to use the word 'trends' rather than 'methods', being broader in scope and more capable of comprehending a number of methods. The critical arena, in the Arab world, has always seen practical contributions that do not always spring from an accurate methodology, though they may reveal the general ideological drift of the author or authors. Hence our coverage of some of these contributions, together with others with a more pronounced commitment to a critical method.

The issue opens with 'Rhetoric, Language and Renaissance', a reading of Al-Aqqad's critical heritage by *Mustapha Nassif*. According to the writer, Al-Aqqad had a message entailing responsibilities. He led a revolt against the old science (or art) of rhetoric and conventional commentaries on Arabic poetry. His was an attempt to re-read the Arabic poetical heritage in a manner that may not have occurred to the minds of many readers even now:

Al-Aqqad was a revivalist. It was natural for him to start by asking: what obstacles stand in the way of development? Hence his reassessment of linguistic research and of the notion of revival. Such is the essence of Al-Aqqad's attitude to the efforts of the ancients in the fields of criticism and rhetoric. To disregard the notion of revival is to lose sight of Al-Aqqad's view of traditional rhetoric and the attention paid by the ancients to language. Their writings on the subject could hardly serve the cause of revival or reflect its changed sensibility. Far from furthering the cause of life and freedom, their attitude to language was more conducive to artifice and far removed from authenticity and serious-mindedness. It engendered idleness, leisure, laxity rather than responsible attitudes. For some reason, the ancient rhetoricians hardly drew on pre-Islamic poetry notable for its authenticity and freedom from artifice. Arabic rhetoric thus failed to appreciate the best part of the Arabic poetical heritage or lay its hands on its genius.

Fusūl

Journal of Literary Criticism

Issued by

General Egyptian Book Organization

Chairman

SAMIR SARHAN

Editor:

EZZ EL-DIN ISMAIL

Associate Editor:

SALAH FADL

Managing Editor:

ETIDAL OTHMAN

Lay Out:

SAID EL MESSIRY

Secretariate:

AHMAD MEGAHEB

ABDUL NASER HASAN

MOHAMMAD GHAITH

WALEED MONEER

Advisory Editors:

Z. N. MAHMOUD

S. EL-QALAMAWI

SH. DAIF

A. YUNIS

A. EL-QUTT

M. WAHBA

M. SUWAIF

N. MAHFOUZ

Y. HAQQI

TRENDS OF

MODERN ARABIC CRITICISM

VOL. IX NO. 3, 4 FEBRUARY 1991.

Bibliotheca Alexandrina



0536229